

Introdução

Até ao século XX, não há praticamente, em Portugal, no que diz respeito à produção infantil, registo de qualquer criação genuinamente portuguesa; porém, a partir do início do século passado assiste-se ao emergir da literatura infanto-juvenil, a qual terá tido o seu auge por volta de 1930.

Este período marcado pela República é, primeiramente, assinalado pelo desejo de educar a nova geração a partir da leitura, caracterizando-se pela ambição do progresso e pelo impulso nacionalista, “que não se cansou de construir integrando os indivíduos através da escola, do serviço militar, dos cultos cívicos” (RAMOS 1994: 607), enquanto que posteriormente se desenvolveu “uma opinião pessimista sobre a instrução primária” (RAMOS 1994: 613). Dentre os vários nomes que tiveram destaque nesta altura, alguns já mereceram a devida atenção, tendo sido alvo de estudo, enquanto outros há que se mantêm na obscuridade.

Atendendo a essa realidade, o presente trabalho começará por esboçar uma panorâmica da literatura infantil em Portugal – quer ao nível da produção existente, quer mesmo à forma como era recebido este tipo de literatura. Depois desta primeira parte, que constituirá o 1º Capítulo deste trabalho, destacar-se-á, nos dois capítulos seguintes, um escritor que dedicou grande parte da sua vida à escrita, colaborando no sentido de preencher o lugar vazio na produção para a infância em Portugal. Trata-se de Augusto de Santa-Rita, autor que produziu uma obra considerável. Grande parte dessa obra foi publicada individualmente, encontrando-se outra tanta dispersa em vários jornais e suplementos, alguns dos quais dirigiu, assinadas com o seu verdadeiro nome ou com o pseudónimo de “Papim”.

O objectivo central deste trabalho é, justamente, o de dar a conhecer os aspectos mais relevantes da escrita para a infância de Augusto de Santa-Rita, através da análise de um conjunto de textos, maioritariamente narrativos, para crianças e jovens. O autor será apresentado e integrado no seu tempo, de forma a ser resgatado do quase completo

desconhecimento a que até agora tem estado confinado. Precedida de uma apresentação biográfica, será feita, no 2º Capítulo deste trabalho, uma contextualização do autor e da obra no seu tempo.

No 3º Capítulo, por fim, far-se-á uma abordagem global da obra de Augusto Santa Rita. Dada a abundância da produção esparsa do autor, na área da literatura para crianças, o *corpus* directo deste trabalho circunscrever-se-á, quase exclusivamente, aos seus mais importantes contos e novelas infantis, a saber: *História de um Menino Fino e de um Menino Ordinário*, *Os Palhaços*, *De Marçano a Milionário – A Vida de um Rockefeller*, *Os Bandoleiros*, *Era uma Vez... O Franguinho Medroso*, *Tatinha e Bataca*, *A Obra de Mestre Hilário*, *A Bolinha Mágica*, *O Menino Perdido*, *Memórias do Gigante Arranha Céus* e *A Princesa Estrelinha*. Esta obra, vinda a lume já no final da vida do autor, bem como *A Bolinha Mágica*, foram as únicas, entre as mencionadas, não publicada no *Pim-Pam-Pum*.

A obra infantil em verso, a colaboração na banda desenhada, bem como traduções e adaptações de textos apenas serão, nas rubricas desse último capítulo, tidas em conta para exemplificar alguns aspectos globais da obra, não tendo sido objecto de leitura mais individualizada e minuciosa.

Os textos serão abordados tendo como objectivo compreender o tratamento das personagens, o tipo de relações que se estabelecem entre elas, tentando, sobretudo, analisar o percurso realizado pelos protagonistas para alcançarem os objectivos, concretamente a entrada no mundo adulto. Neste ponto serão apontadas as temáticas recorrentes na obra ritiana, procurando perceber de que modo Augusto de Santa-Rita conseguiu transpor em geral para a sua obra, dirigida para a infância, uma visão da sociedade do seu tempo, concretamente do regime, da censura e dos valores sócio-culturais seus contemporâneos.

Dentro desta linha de abordagem, será ainda pertinente tentar perceber de que modo narrador e autor se (con)fundem, pelos seus comportamentos, modos de apreender a sociedade ou mesmo ideais. Esse será o objectivo da penúltima rubrica do 3º Capítulo deste trabalho.

Tendo sido director do *Pim-Pam-Pum* durante mais de quinze anos, tentarei, por último e de uma forma geral, apresentar algumas observações relativas ao contributo de

Augusto de Santa-Rita nessa publicação. Devo referir, ainda, que nas transcrições mantive a ortografia usada nas edições referidas.

Como curiosidade, e dado o valor bibliográfico e documental da obra do autor, em anexo ao corpo da presente dissertação, apresentarei alguns documentos fotografados ou digitalizados que podem, enfim, testemunhar mais sugestivamente da importância, dinamismo, qualidade e transbordante criatividade da obra pioneira de Augusto Santa Rita.

1º Capítulo. A Literatura para a Infância

1. Breve História da Literatura para Crianças

A teoria Literária, estudando os princípios que segue a Literatura, distingue categorias entre diversas manifestações literárias, esboça géneros e cria critérios de valorização. Necessita, para tal, do estudo crítico das obras, bem como da valorização histórica do seu significado no tempo.

Quando a crítica e a história fazem o seu trabalho, a teoria generaliza e estabelece os marcos de referência. Porém, quando há escassez de estudos críticos e históricos sobre literatura, surgem dificuldades na elaboração de critérios que apoiem a teoria. É o que acontece precisamente na literatura infantil.

Além disso, a história da literatura constrói-se sobre testemunhos escritos; contudo, é um dado adquirido que estes foram precedidos de manifestações orais. Em relação à produção dos contos (ditos “de fadas”), estes estão enraizados na literatura primitiva, embora não tivessem sido contados e depois registados por escrito com o único propósito de se dirigirem a crianças. Aliás, a literatura infantil só surge a partir do momento em que se dá uma consciência da criança como ser concreto, com necessidades específicas e exigências muito particulares. Como tal, surge a necessidade de se contribuir para a sua correcta educação, visando o desenvolvimento daquele “futuro homem” (CERVERA 1992: 38).

Natércia Rocha faz uma abordagem global da situação dos estudos da literatura para crianças e dá conta da relação entre o texto e a criança. Reforça que a evolução das condições histórico-culturais, tanto no estrangeiro como em Portugal, têm grande influência na evolução da história do livro.

Grande parte das histórias que normalmente são tidas como para crianças provêm de uma série de enredos criados pela fantasia de cada contador que, em reuniões

familiares ou em grupo de amigos, se deleitava em engrandecer um pequeno relato, de acordo com o ambiente, as preocupações ou paixões vividos. A história passava para cada ouvinte que, por sua vez, construía a sua versão da história. Contudo, esta não provinha apenas do seu arbítrio, mas nascia da contribuição dos ouvintes participantes, uma vez que todos eles tinham a possibilidade de interpelar o contador. O fio da história surgia, assim, não só da convicção transmitida pelo narrador, mas de toda a expressão facial, do ritmo e sonoridades das palavras. Por esse motivo, as leituras em grupo, no dizer de Natércia Rocha, tornavam-se muito mais deleitosas do que as realizadas isoladamente.

Jograis, contadores de histórias e contadores ambulantes atingiam indiscriminadamente adultos e crianças. A partir do momento em que o texto passa a ter existência material, assiste-se a um desfrutar individual desse texto impresso, ficando o contador da história recolhido, esquecido. A zona de acção da transmissão oral vai ficando cada vez mais exígua, caminhando-se, paulatinamente, para uma divulgação em massa de textos infantis e, conseqüentemente, para um universo literário infantil.

Contudo, o público dos contos não é apenas constituído por crianças. Estes, inicialmente, eram dirigidos a um receptor multifacetado, vasto e indiferenciado. Os contos verdadeiramente destinados às crianças seriam os de advertência, pois tinham como principal objectivo afastar as crianças dos verdadeiros perigos que poderiam surgir (fogo, floresta, poços). Estes surgiam “mascarados” por monstros ou criaturas medonhas, contribuindo, então, para o afastamento (ou não aproximação) da criança a esses locais.

Para Robert Darton, trata-se então de documentos históricos que, através dos séculos, evoluíram: “contados ao serão, nas festas colectivas, desempenhavam um papel regulador das tensões num espaço de ficção em que se exprimiam conflitos, pulsões, o não dito da realidade social” (TRAÇA 1992: 37).

A necessidade da criação de um quadro do sistema educativo levou, por um lado, ao desenvolvimento de um sistema infantil canonizado e, por outro lado, à necessidade de combater uma literatura popular (vocacionalmente caótica e dificilmente disciplinável), emergindo, assim, a estratificação de todo o sistema literário. A evolução surgiu a partir dos puritanos de Inglaterra e América e dos seguidores do Iluminismo judaico na Alemanha.

Com o Realismo, as normas do Romantismo passaram para o sistema literário infantil, para a “periferia do polissistema literário”, no dizer de Zohar Shavit (2003: 109), só entrando, assim, o modelo da fantasia no sistema infantil depois de ser completamente aceite no modelo adulto.

No século XIX, as traduções são as grandes fontes para a proliferação dos contos de fadas, tornando-se estes como que “a norma vigente da literatura para crianças” (SHAVIT 2003: 112). Assiste-se, então, a um emergir da literatura infanto-juvenil em Portugal, que terá tido o seu auge por volta de 1930, altura em que passou a ter moldes semelhantes aos actuais.

Antes desta data, não há praticamente registo de qualquer produção “genuinamente portuguesa”, no dizer de Francesca Blockeel (2001: 39), havendo principalmente adaptações ou traduções de obras estrangeiras, as quais, aparentemente não conseguiam estimular nas crianças o gosto pelo livro. Essa situação não era nova e já se tinha revelado como uma das preocupações da Geração de 70, sendo de referir a legislação sobre literatura elementar, bem como as reflexões sobre a educação das crianças, uma vez que na Europa já havia o cuidado de proporcionar às crianças uma literatura adequada. Conscientes desta situação estavam Ramalho Ortigão e Antero de Quental. Este, inclusivamente, na “Advertência” da sua obra *Tesouro Poético da Infância*, refere “antes as crianças leiam com inteligência e com gosto historietas e cantigas, do que forçadas e sem compreensão, os graves casos de D. João de Castro ou dos Lusíadas”. Eça de Queirós, nas suas *Cartas de Inglaterra*, escreve mesmo que “raras vezes se leva o espírito das crianças para o país maravilhoso”.

O período de desenvolvimento da literatura para crianças é o século XIX. Contudo, em Portugal, grande parte da produção literária para crianças continua a assentar nas traduções de textos franceses, sendo raras as produções nacionais.

É só, pois, no final do século XIX, que os autores nacionais impõem os seus trabalhos. Curioso é verificar que aqueles que se destacam na Literatura Infantil, tal como hoje em dia, não obstante o passar do tempo, já têm o nome feito. Exemplo desse reconhecimento público são Guerra Junqueiro, Pinheiro Chagas e Adolfo Coelho que, ainda com uma perspectiva didáctica, já abrem espaço para um elemento lúdico. Assiste-se, então, a um incremento da literatura juvenil, o qual se justifica pelo reconhecimento da criança como consumidor de livros. É a partir desta altura que a

Literatura Infantil passa a ter moldes semelhantes aos actuais. Os jornais passam a ter espaços ou suplementos dedicados às crianças.

Ainda no Século XIX, a criança é vista com uma aura poética algo desajustada. Os autores debruçam-se sobre recordações da infância, tomando por tema a criança, imaginada através de factores afectivos individuais. Surgem, então, textos que falam de crianças e outros que são efectivamente para crianças. Não obstante as diferenças, o que se nota é que dificilmente essa produção vai ser dirigida aos adultos. A propósito da obra *Tragédia Infantil*, de Guerra Junqueiro, Natércia Rocha nota que “é uma produção poética especialmente dedicada a cérebros já formados porque as lições filosóficas são grandes e nem todas as crianças as compreendem”. Convém referir que esta é uma das situações comuns naquele tempo, uma vez que, vivendo-se numa época de explosão criativa direccionada para a infância, todo aquele que escreve tem a árdua tarefa de conseguir chegar às crianças.

Testemunho desta situação, e já no século XX, é, por exemplo, a obra *O Mundo dos Meus Bonitos*, de Augusto de Santa-Rita, que, no entender de Natércia Rocha, deve “ser considerada mais como obra ‘sobre’ crianças, do que como leitura a elas destinada” (1984: 69). De facto, este autor escreveu muito para crianças e sobre crianças, pelo que não despertou interesse a adultos (talvez por nunca ter sido reconhecido como escritor para adultos), nunca tendo, por isso, conseguido integrar o cânone.

A existência de textos para adultos e textos para crianças é bem visível na atenção dispensada pela própria crítica, o que, impreterivelmente, faz com que um autor se torne mais ou menos conhecido. Esta opinião é corroborada por António Manuel Ferreira que, ao apresentar Domingos Monteiro (1903-1980) como contista de “reconhecido mérito”, propõe a razão pela qual este autor não terá já sido reconhecido: “a preferência pelo conto constitui, provavelmente, um dos motivos responsáveis pela desatenção crítica”. (2003: 200)

Relativamente ao facto do conto ser colocado em plano inferior, se considerado a par do romance, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes opinam que tal facto remontará às próprias raízes socioculturais do conto, “em confronto com o romance, género que se reclama de uma cultura regida pela díade escrita/leitura, com tudo o que ela implica, e já não da oralidade que muitas vezes preside ao conto popular.” (1987: 77)

No início do século XX, com a propaganda republicana, surgem alterações e o livro é reconhecido como veículo de divulgação do saber, servindo para o combate ao analfabetismo nas crianças e nas “massas incultas” (Rocha 1984: 50) e a promoção da leitura, o que, conseqüentemente, terá levado ao aumento do número de leitores. Todavia, “não era a escola que determinava a alfabetização. Em Portugal, o tipo de instrução que existia era tardio e pouco formal.” (RAMOS 1994: 615)

Apreendidos na infância, os contos fornecem significados, estruturas, e dão forma às figuras e aos conflitos com que a criança se confronta no seu dia-a-dia.

Em Portugal, Ana de Castro Osório (1872-1935) e Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) são duas mulheres que dão o primeiro passo no sentido de criar hábitos de leitura nas crianças através das histórias, surgindo a ideia de que a relação que a criança estabelece com o livro deverá surgir antes mesmo da sua leitura deste, quando a história é contada, pois, afinal, a oralidade sempre precedeu o texto escrito. Todavia, este só se impõe na medida em que foi divulgado oralmente.

O trabalho foi árduo e uma melhoria significativa da qualidade da literatura produzida só se vai sentir aquando da renovação das ideias pedagógicas e políticas, ou seja, surge com a revolução republicana. Como diz Natércia Rocha, “com a queda da monarquia e a implementação do Estado Novo, a literatura para crianças e jovens tornou-se aspecto de máxima importância do ideário republicano”. (1984: 46)

Nessa altura houve uma consciencialização, por parte dos políticos, de que a educação infantil é determinante para “assegurar a continuidade ao ideal revolucionário” (LEMOS 1972: 19). Este período é marcado pelo desejo dos adultos de educar a nova geração, a partir da leitura, e é caracterizado pelo desejo do progresso e pelo impulso nacionalista. Ester de Lemos refere que “urgia despertar nos espíritos o sentido cívico, que substituisse velhas ideias de fidelidade e obediência e desse a qualquer cidadão a consciência da responsabilidade que lhe incumbia no progresso do seu País.” (1972: 19)

Virgínia de Castro e Almeida, autora já destacada, publica duas novelas infantis, onde transparece “o mesmo ideal formativo, o mesmo anseio de progresso espiritual que animava de um modo ou de outro toda aquela geração.” (LEMOS 1972: 22).

Compreende-se, então, a proliferação de edições para crianças, bem como o aumento de autores nacionais em detrimento de traduções.

Testemunho de um mercado consumidor e em crescimento são a aparição e a extinção sucessivas de jornais infantis. No primeiro quartel do Século XX surgem diversos jornais para crianças, os quais se afirmam depois dessa data, não só como jornais independentes, mas também os suplementos passam a ser referência – *ABCzinho, Notícias Miudinho, Sr. Doutor, O Papagaio, O Mosquito, O Cavaleiro Andante, O Gafanhoto, Jornal dos Pequenininhos, Revista Infantil*. Para além destes, conta-se ainda o *Pim-Pam-Pum* dirigido por Augusto de Santa-Rita e onde se podem ler inúmeros textos originais do autor.

Gradualmente, a leitura passa a ser feita por “encantamento”, em detrimento de uma leitura exclusiva para a aprendizagem; a ilustração deixa de ser “um elemento acessório e decorativo para ser um elemento participante - interpretativo” (ROCHA 1984: 65).

Paralelamente, é notória uma preocupação com a qualidade dos textos e das ilustrações. Estas conferem ao texto fôlego e frescura, vivendo-se “um período extraordinariamente rico neste sector da produção editorial.” (IBIDEM: 68) A dupla Papim e Papusse, para esta investigadora, é o caso mais interessante de colaboração entre escritor e ilustrador (Augusto de Santa-Rita e Eduardo Malta, respectivamente) na direcção do suplemento *Pim-Pam-Pum* do jornal *O Século*. Estes mesmos autores, que marcaram uma época na imprensa, publicaram em 1926 *Barraca de Fantoches, Có-có-ró-có e Pa-ta-pá*.

O ilustrador apresenta-se, afinal, como o primeiro leitor do texto, surgindo como um tradutor das inferências do texto literário. Deste modo, e de acordo com Searle e os seus “actos de fala”, cada imagem presente no livro levanta-se como um ‘acto de imagem’, interpelando o leitor, ordenando, apelando, revelando a imagem, no dizer de Isabel Calado (1994), uma vertente fortemente referencial. A ilustração torna a informação textual mais concreta, mais organizada e mais facilmente interpretável - mas também inevitavelmente a transforma.

Apesar da expressão criativa, para além dos contos, houve pouco esforço para a leitura de fantasias. Autores conceituados, como Raul Brandão e Jaime Cortesão, fizeram as suas incursões pela literatura infantil, numa altura em que esta “conquistara, decididamente, nos anos pós-guerra, um prestígio incontestado” (LEMOS 1972: 24), passando a ser honra e prazer escrever para crianças. Destacam-se nomes como Roque

Gameiro, Eduardo Malta, Cottinelli-Telmo, António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Augusto de Santa-Rita ou António Botto.

A partir dos anos 40, a produção infantil começa a escassear. As razões que normalmente se apontam para essa escassez prendem-se a questões de diversa ordem: torna-se trivial escrever para crianças, mas as exigências a nível comercial começam a surgir; a ilustração começa a ter maior qualidade e, com a invasão de produção estrangeira (grande invasão de Walt Disney), o livro tornou-se excessivamente dispendioso e, conseqüentemente, agravam-se os problemas editoriais. A literatura-encantamento tende, então, a sobrepor-se à literatura-aprendizagem. Contudo, o texto dirigido a crianças tem sempre uma mensagem ou um ensinamento, ajudando-a a situar-se no mundo e contribuindo, assim, para a sua formação. Nele surgem elementos simbólicos e motivos que remetem para a solidariedade de grupo.

Assim sendo, a mensagem do texto deduz-se através do tema, da moral, da compreensão de comportamentos, sem que esteja isenta de uma conotação ideológica. De facto, verifica-se que a busca de raízes e a exaltação da identidade nacional foram sempre o fio condutor em todas as épocas. A história deveria resumir-se à glorificação patriótica do passado, recheada de citações, uma história de acontecimentos isolados, que procurava incutir no espírito dos jovens o culto do tradicionalismo, do nacionalismo patriótico e dos heróis. Estes, preferencialmente, seriam reis e nobres, que, como motores da história, afastavam a intervenção do simples cidadão nos destinos do país.

A maioria dos ensaístas acha que os textos para crianças e jovens não alcançam “status” literário sem uma profunda identificação do autor com o protagonista ou focalizador. O estatuto do texto pode ser alterado de acordo com as mudanças dinâmicas do sistema literário; mas, de uma forma geral, ele tem um estatuto inequívoco no sistema em que entrou: para crianças ou adultos, canonizado ou não.

Zohar Shavit, na obra *Poética para Crianças*, fala da ambivalência de um texto, quando os modelos que o compõem não vão ao encontro do sistema infantil e, simultaneamente, também se lhe encontram discordâncias com os modelos do sistema adulto. Tal situação de não-aceitação total em determinado sistema, mas também de não total rejeição, leva a que seja aceite simultaneamente nos dois sistemas.

Também o receptor de um texto tem uma importância fulcral. De acordo com Glória Pondé, investigadora brasileira, a literatura, como acto de comunicação

eminentemente social, pressupõe sempre uma interacção entre um autor e um leitor. Contudo, os estudos desenvolvidos antes de Wolfgang Iser focam, unicamente, o leitor real e não o “leitor implicado”, aquele sujeito virtual para quem o texto é construído. G. Pondé refere, também, que

(...) os papéis propostos pelas personagens são vividos pela imaginação infantil com a força de um drama real. Por esta via, texto e leitor se fundem - o que acentua a possibilidade da impressão sobre a consciência do leitor, dos modelos de comportamento e dos conflitos vividos (ideologia) no universo romanesco. (1985: 79-80)

Durante a leitura, a criança distrai-se de si própria para interiorizar as percepções e atitudes dos personagens, obtendo a ilusão de controlar o texto, quando, de facto, se deixa envolver por ele.

2. A questão da terminologia

As normas de cada género, bem como a multiplicidade de géneros em cada época, são ainda factores que justificam as mudanças, paulatinas ou não, que se vão operando nos contos.

Os termos *nouvelle* e *conte* surgem distintamente no francês, aparecendo a *nouvelle* como um texto mais complexo e o conto com uma maior concentração, elementos de fantasia e características próprias da oralidade, e sendo o que mais se aproxima dos nossos termos portugueses.

As origens da novela enquanto género literário remontam aos primórdios do Renascimento, designadamente a Giovanni Boccaccio (1313-1375) e a sua grande obra, o *Decameron*, que rompe com a tradição literária medieval, nomeadamente pelo seu cariz realista. Trata-se de uma compilação de cem novelas contadas por dez pessoas, refugiadas numa casa de campo para escaparem aos horrores da Peste Negra, a qual é

objecto de uma vívida descrição no preâmbulo da obra. *Novel* surge, também, no século XVII com Cervantes, nome atribuído ao que anteriormente era chamado *Cuentos*. “Hoje em dia *romance* é *novela*, *novela* é *novela corta* e *conto* é *cuento*”, refere Nádia Battela Gotlib (2002: 15).

Na Alemanha, *novelle* primeiramente designa o texto curto, mas, uma vez que ele se vai expandindo, surge a necessidade de designar o mais curto como *kurt Geschichte*. Para o conto popular emerge ainda a terminologia de *Marchen* e de *Roman* para o conto.

Será apenas nos séculos XVIII e XIX que os escritores fundam a novela enquanto género literário, regido por normas e preceitos. Os alemães foram então os mais prolíficos criadores de novelas. Para estes, a novela é uma narrativa de dimensões indeterminadas – desde algumas páginas até às centenas – que se desenrola em torno de um único evento ou situação, conduzindo a um inesperado momento de transição (*Wendepunkt*) que tem como corolário um desfecho simultaneamente lógico e surpreendente.

Entre o Século XVII e o XVIII, em inglês a *novel* distingue-se do *romance* pela extensão, apesar de ambos os termos apontarem para uma prosa narrativa de ficção sobre o quotidiano.

No Século XIX, uma vez que o *romance* entra em desuso, a *novel* passa a ser mais longa e, conseqüentemente, passa a ser designada por *romance*. Os textos mais curtos passam a ser identificados por *short-story* e os mais longos por *long short story* (as novelas); *tale* é o conto e o conto popular. Esta distinção surge também em Boccaccio, que usa *novelle* para uma narrativa breve em contraste com uma mais longa (*romance*).

Nos E.U.A., encontra-se o termo *short story* que designa um género independente e não apenas uma história curta, verificando-se, contudo, alguma confusão de terminologia.

Os termos *tale* e *sketch* são usados por Washington Irving de forma diferente, relativamente a Poe, Hawthorne e Melville, os quais cultivam uma forma de fundo mais realista, a *short story*.

Estes termos ainda sofrem alterações, surgindo o termo *yarn* para anedotas, entendido como um episódio fragmentário, enquanto *tale* passa a representar uma anedota aumentada ou um conto popular.

Ao colocar-se a questão do que é afinal um conto, Maria Emília Traça diz que para tal definição é necessário relacionar a problemática actual do conto com as diferentes apreciações críticas, nomeadamente dos antropólogos (Lévi-Strauss), dos folcloristas (onde se inserem os irmãos Grimm, por ex.), dos etnólogos (Ruth Benedict), dos narratologistas e dos retóricos (como G. Genette), dos estudiosos da morfologia (V. Propp, T. Todorov), dos psicanalistas (E. Fromm, Bruno Bettelheim).

Uma coisa é certa: os verdadeiros contos populares são anónimos, sendo difícil, senão impossível, determinar a sua origem; ao longo dos séculos, essa cultura viva transmitiu-se oralmente por todo o mundo.

Como identificar essas formas narrativas, identificadas com o conto? Maria Emília Traça diz ainda que “são histórias simples, curtas, que apresentam personagens «tipo» vivendo situações «tipo»”(1992: 31).

Entendido como narrativa, o conto pode ser visto de diferentes formas. Nadia Battella Gotlib apresenta provas que terão sido utilizadas por Júlio Cortázar num estudo sobre Poe. Assim, por um lado o conto é um relato de um acontecimento; por outro, uma narração oral ou escrita; e, ainda, uma fábula, que é contada ao público infantil como forma de diversão.

O conto compreende, então, uma sucessão de acontecimentos, centrados numa só acção, relacionados com a vivência humana, que se desenvolvem num determinado tempo e num determinado espaço.

O conto aparece imbuído de características de fábula, na medida em que esta tem como objectivo instruir e é breve, e de parábola, uma vez que é o género narrativo que apresenta homens como personagens, mas que revela uma moral no final. Em suma: o conto apresenta “a economia do estilo, a situação e a proposição temática resumidas” (GOTLIB 2002: 15).

Os contos, tal como a poesia, são um veículo de desenvolvimento e formação, funcionando como estímulo e forma de participação, pois é através deles que o leitor infantil adquire autonomia de escolha ou de recusa e de interiorização pela via do seu imaginário. Contudo, Natércia Rocha observa

(...) o pendor pedagógico deitou raízes tão fundas que hoje, quase no século XXI, é ainda necessário fazer a defesa do elemento não-didático; a produção didático-moralista persiste em asfixiar a obra Literária para crianças impondo-lhe o desempenho de funções que não são exigidas ao trabalho literário para adultos. (1984: 50)

Tal como Bruno Bettelheim expõe na sua obra, os contos de fadas desempenham uma função importante na vida psíquica da criança, levando-a a ultrapassar situações que, não sendo vencidas, podem deixar imprevisíveis traumas. O conto é a forma literária por excelência que permite a aceitação precoce da diferença por parte da criança. Permite a passagem do egocentrismo para uma visão mais global.

Nadia Battella Gotlib levanta várias questões relativamente à existência ou não de uma teoria do conto. Por um lado, só poderá existir tal teoria, na medida em que esta se integra numa teoria mais geral da narrativa; e, por outro, dada a variedade dos contos, estes poderiam ter categorias específicas, ou subgéneros, tal como as do romance, do teatro ou do cinema.

Quais seriam os limites para determinar as suas especificidades ou os aspectos que ainda poderão persistir nos contos que pertençam à sua origem? Estes são aspectos que terão levado vários investigadores à apresentação de estudos que funcionam como possíveis respostas.

Gotlib destaca o trabalho de E. Turrent-Garcia e W. R. Patrick pelos seus ensaios, intitulados *What is the short story?*, que apresentam os autores que propõem definições (Poe, Tchekhov, H. James, B. Matthews, ...), os que promovem regras e definições (texto anónimo sobre B. Matthews, trechos de H. S. Canby, Sherwood Anderson, Ring Lardner, William S. Royen) e os que tratam das novas direcções do conto moderno (Katherine Anne, Porter, Frank O'Connor, Joyce Carol Oates....). Faz ainda referência ao texto de Horacio Quiroga, nomeadamente o *Decálogo do Perfeito Contista*, onde se encontram linhas de como escrever um conto, entre outros.

Italo Calvino refere que o conto é uma operação que se realiza sobre a duração, é um sortilégio que actua sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o. Os factos surgem, assim, resumidos, deixando à imaginação o que a rapidez não permitiu que fosse transmitido, havendo, por isso, economia de narração.

Tentando responder à questão do que é um conto, diz ainda Gotlib:

(...) de facto, torna-se angustioso o problema e inábil a tentativa de tentar responder a uma questão dessa natureza. Principalmente quando se considera como Mário de Andrade que bons contistas, como Maupassant e Machado de Assis, encontraram “a forma do conto”. Mas o que encontraram, segundo Mário de Andrade, foi a forma do conto “indefinível, insondável e irredutível a receitas”. (GOTLIB 2002: 9)

Os contos de fadas, dada a sua diversidade, dirigem-se a todos os níveis da personalidade humana, independentemente do estágio etário em que o indivíduo esteja, ou, reproduzindo as palavras de Bettelheim “aplicado o modelo psicanalista da personalidade humana, os contos de fadas são portadores de mensagens importantes para o psiquismo consciente, pré-consciente ou inconsciente, qualquer que seja o nível em que funciona” (1991: 12-13). Fontes determinantes na educação, os contos possibilitam à criança chegar a conclusões a que ela só por si dificilmente chegaria, elucidando-a sobre si própria e promovendo o desenvolvimento da sua personalidade.

A ideia de que a vida é “um mar de rosas” não deverá ser passada para as crianças, pois mesmo elas sentem vontade de proceder mal, não obstante a repressão a que são sujeitas, e apesar da consciência de que não se deve agir de forma a prejudicar os outros. A falta de informação pode levar a que a própria criança se sinta *um monstro*, diz também Bettelheim, por pensar que o mal está só nela. Os contos de fadas são a forma de dar a conhecer a existência de forças, não só positivas, mas também maléficas, forças essas com que o homem tem de aprender a lidar, com coragem e determinação, não obstante as dificuldades. Mostram que, apesar das dificuldades constantes da vida, não se pode fugir sistematicamente delas e que, sempre que estas são ultrapassadas, há uma agradável sensação de vitória. A criança é confrontada com aspectos essenciais da vida como a velhice e a morte e, por outro lado, o Bem e o Mal estão sempre presentes.

Ora, falar em contos de fadas é falar das primeiras manifestações literárias, as quais têm origens não só muito diversas, como também teorias muito próprias. Não obstante a falta de receitas, tal como já foi referido, muitos estudiosos têm “tentado a sua sorte”, continuando a apresentar as suas perspectivas. São algumas dessas perspectivas o objecto da rubrica seguinte deste trabalho.

3. A origem do conto

Várias teorias se ocupam da origem dos contos.

Os contos egípcios – *Os contos infantis dos mágicos* - são os mais antigos para alguns estudiosos, mas Nadia Gotlib deixa bem claro que “enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história da nossa cultura, detectando os momentos de escrita que a representam” (GOTLIB 1984: 9) - e de imediato apresenta exemplos como a história de Abel e Caim, da *Bíblia*, ou as das *Mil e uma Noites*, vindas da Pérsia (séc. X).

Assim, uma primeira fase terá sido aquela em que perpassavam as histórias como forma de prolongamento da vida. A partir do momento em que o oral passa a produto escrito, assiste-se a um alicerçar do seu carácter literário, em que o contador passa a perpetuar a narrativa (evitando que ela perca o tom oral) e o texto mantém o cunho artístico (séc XIV). Exemplo são os *Canterbury Tales* (1386), de Chaucer, e o *Decameron*, de Boccaccio.

A palavra “*conte*” terá emergido desde 1080, segundo Michèle Simonsen, e terá surgido do latim *computare*, ‘enumerar’, «puis “*enumérer les épisodes d’un récit*”, “*d’où raconter*”» (GOTLIB 1984: 9)

Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII surgem exemplos como *Heptameron* (1558) de Marguerite de Navarra, *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, *Histoires ou Contes du temps passé*, conhecidos como *Contes de ma mère Loye* (*Contos da Mãe Gansa*) de Charles Perrault, contos que eram alvo frequente de leitura de tipo “intensivo”, no dizer de Ana Margarida Ramos.

É, contudo, no século XIX que se assiste à proliferação do conto. A História da Literatura situa o nascimento do conto no Romantismo, ainda que algumas correntes afirmem que o Realismo marca o seu auge, sendo, todavia, comumente aceite que a sua transmissão oral se reporta a épocas remotas.

O conto surge misturado com outros géneros, aproximando-se, por isso, umas vezes mais do épico, quando é escrito em verso, ou da lírica, quando é um poema em prosa. Todavia, a forma como a história é contada, a ordem por que os acontecimentos surgem, bem como a permanência dos caracteres que lhe são inerentes (impulso único, tensão unitária, efeito preciso e inesperado) tornam-no muito peculiar.

Já na fase de criação por escrito dos contos, o narrador assume o papel de contador, criador e escritor. Vários factores terão tido a sua influência. Os homens do século XIX, principalmente da sua primeira metade, apaixonaram-se pela Idade Média e esta é, de facto, a época de evasão no tempo: castelos e cavaleiros despertavam a imaginação, simultaneamente o gosto pelo que é popular. Assiste-se, por outro lado, à expansão da imprensa e, consequentemente, à publicação por diversos meios (revistas, jornais).

Nomes como Grimm, que fizeram o registo de contos, e E. Allan Poe, que surge como contista e teórico do conto, tornam-se sonantes ao falar de contos.

A obra dos irmãos Grimm, apresentada com o título de *Kinder-und-Hausmärchen* fez com que os contos passassem a ser vistos como formas literárias. Essa colectânea de narrativas terá passado a ser o paradigma de obras posteriores.

Relativamente a esses contos, Maria Emília Traça refere que a evolução se terá verificado a partir do interesse dos folcloristas pelas questões da origem e da difusão dos contos, bem como da forma (estrutura, estilo, sentido), interpretação mítica, etnográfica, psicanalítica e, posteriormente, o papel e a função da tradição oral numa determinada comunidade.

Esta autora faz ainda um levantamento das teorias que têm surgido em diversos locais e por múltiplos estudiosos, começando pela teoria indo-europeia, de que são testemunho os irmãos Grimm, desenvolvida por Max Muller e aplicada por Hyacinth Husson aos contos de Perrault; a teoria indianista, criada por Theodor Benfey, segundo a qual todos os contos provinham da Índia; a teoria etnográfica, defendida por Andrew Lang; a teoria ritualista retomada e sistematizada por Pierre Saintyves; a teoria marxista apresentada por Vladimir Propp, “que considera o conto maravilhoso como uma superestrutura” (1992: 17). Há ainda os que especificam locais ou culturas concretas como embrião dos contos europeus: com raízes indianas (Benfey), indo-europeias (C.

W. Sydow), ou mesmo proveniente da cultura megalítica ou pré-indo-europeia (O. Huth) ou mediterrânica (E. Peuckert). (TRAÇA 1992: 62).

Seja como for, qualquer destas perspectivas apresenta o conto assente na realidade histórica do passado e não no “psiquismo humano”, como refere ainda Maria Emília Traça.

Em todas as sociedades onde foram feitos estudos ou abordagens por etnólogos foi detectada a existência de mitos. Estes caracterizam-se pela sua natureza de saber essencial, a sua intemporalidade e universalidade.

Quanto à transmissão e difusão dos contos, também estão patentes diferentes opiniões. Uns defendem a *monogénese*, ou seja, consideram que a difusão de cada conto terá partido de um lugar, onde se manteve durante várias gerações, e que só posteriormente, noutros locais, se teria transformado, adaptando-se a novos contextos culturais (escola finlandesa). Outros há que apresentam a difusão do conto como uma corrente, o que tornaria possível o regresso ao seu lugar de origem (Koarle Króhn) e outros ainda que não concordam com este, defendendo que a transmissão do folclore se processaria de uma forma itinerante, o que teria permitido a sua difusão a partir de vários transmissores activos, que contam e mudam, e não de transmissores passivos que se limitam a contar (Carl-Wilhelm Von Sydow).

Hoje em dia, os estudos que têm por base o conto já se dirigem por outras linhas. Independentemente da forma como os contos evoluíram, ou de onde e quando se modificaram, V. Propp, no seu estudo intitulado *As transformações dos contos fantásticos*, apresenta vinte casos de transformações. Tal estudo teve em atenção precisamente a análise dos elementos do conto fantástico, verificando que as mudanças ocorrem ou pela alteração da primeira forma ou por substituições e assimilações.

O conto tem sucessivamente de se adaptar aos contextos históricos para sobreviver e surge como um veículo de valores culturais e transmissor de conhecimentos: “é uma ‘palavra’ (parábola) cujo fio não deve ser cortado ao passar de geração em geração, sob pena de pôr em perigo a coesão social e a sobrevivência do grupo” (TRAÇA 1992: 28). Com o evoluir dos tempos, o conto passa a servir de divertimento para as crianças e camponeses e de evasão para os cidadãos.

O conto levanta questões com as quais todo o indivíduo que vive em sociedade se vê confrontado: a rivalidade entre gerações, a integração dos mais novos no mundo

adulto, o tabu do incesto, o antagonismo dos sexos. Lida com aspectos da vida social e do comportamento humano, com etapas fundamentais da vida, como o nascimento, o namoro, a velhice e a morte, e com episódios característicos da vida de grande parte das pessoas.

Do seu campo emocional fazem parte o amor e o ódio, a desconfiança, a alegria, a perseguição, a felicidade, a rivalidade, a amizade e, muitas vezes, o mesmo conto refere-se a estes fenómenos e pares contrastantes. O bem contra o mal, o êxito contra o fracasso, a benevolência contra a malevolência, a pobreza contra a riqueza, a fortuna contra a desgraça, a vitória contra a derrota, a modéstia contra a vaidade, ou seja, o preto contra o branco. Por outro lado, é todo o universo real, social e familiar que aparece em cena, com os seus conflitos, latentes ou não, e os fantasmas que os engendram.

Jacinto Prado Coelho explicou, na obra *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, como a Literatura Portuguesa e a mitologia estão unidas numa relação dinâmica: “a literatura alimenta-se do plasma da cultura, gera-se e desempenha um papel relevante no complexo de referências culturais que definem a especificidade nacional” (1977: 90).

O conto maravilhoso terá importado do mito os acontecimentos dramáticos impossíveis num mundo governado pelas leis do tempo e do espaço (a morte e ressurreição, a transformação). Os contos, tal como os mitos, apresentam sobretudo ritos de iniciação ou de passagem, em que a estrutura traduz uma aventura séria e responsável, sobretudo se for tida em conta a sua redução a um cenário iniciático. Surgem neles as provas iniciáticas (lutas, obstáculos insuperáveis, enigmas para serem resolvidos, tarefas impossíveis de realizar), as subidas ao Céu ou ao Inferno, a morte e a ressurreição, o casamento com príncipes e princesas.

Bruno Bettelheim reconhece que “a maior parte dos contos de fadas surgiu num período em que a religião constituía a parte fundamental da vida. Por essa razão todos tratam, directa ou indirectamente, de temas religiosos.” (1991: 15).

Curiosa é a posição de Adolfo Coelho (1999:14), que considera “o conto e o mito como dois produtos radicalmente diversos, embora no conto entrem muitas vezes elementos míticos, e vê nessas narrações populares o produto de uma faculdade, que se acha mais ou menos desenvolvida em todas as raças humanas” (PEDROSO 2007: 41).

No entender de Consiglieri Pedroso, esta é uma forma de reagir à tendência de encontrar por toda a parte o mito nas várias manifestações.

As figuras do conto, numa perspectiva psicanalítica, concretamente na linha de C.G. Jung, não representam, no dizer de Maria Emília Traça, personagens reais, mas as grandes componentes da psique humana, sendo vias de acesso para o inconsciente. Por outro lado, só se compreende que os contos perpassem ao longo dos tempos se, de facto, eles constituírem respostas para o consciente e o inconsciente. Para tal utilizariam uma linguagem simbólica. É esta também a perspectiva de Bruno Bettelheim, o qual, todavia, apresenta diferenças entre mitos e contos de fadas.

Nos contos de fadas é imprescindível aparecerem gigantes, bruxas ou feiticeiras, bem como elementos auxiliares do maravilhoso (animais que falam, árvores que cantam, armas e utensílios mágicos, ...). Apesar das personagens e das situações exemplares surgirem em ambos os textos, no conto de fadas, mesmo que improváveis, determinados acontecimentos surgem como possíveis e perfeitamente vulgares ou banais, sendo, por isso, passíveis de ser vividos por qualquer um; nos mitos essas mesmas situações não poderiam acontecer ao comum dos mortais, pois são apresentadas como prodigiosas e terríveis. Há, pois, um natural pessimismo e uma excepcionalidade dos heróis dos mitos, que contrastam com o optimismo e o anonimato dos protagonistas dos contos.

As diferenças, relativamente a estes dois tipos de texto, também surgem nas fórmulas iniciais e finais que são utilizadas. Deste modo, o final nos mitos é quase sempre trágico, sendo sempre feliz o dos contos de fadas, não obstante as peripécias que possam surgir ao longo da narrativa. Paralelamente a estas, surgem estratégias que deverão ser usadas para alcançar uma saída favorável.

O herói mítico age de acordo com as exigências do superego (terminologia de Bettelheim), estando-lhe reservada a transfiguração numa vida celeste, enquanto que ao herói do conto de fadas é-lhe prometida uma vida terrena eternamente feliz, como resultado das provas ultrapassadas.

Os mitos e os contos são “modelos de comportamento humano, o que, por isso mesmo, lhes permite dar um sentido e um valor à vida” (BETTELHEIM 1991: 12)

Os contos são detentores de uma estrutura narrativa submetida a regras precisas, estável, como mostram, por exemplo, os modelos formais estabelecidos por Vladimir Propp, Lévi-Strauss, Claude Brémont, Paul Larivaille, André Jolles ou A. J. Greimas.

Independentemente da forma como é transmitido, para V. Propp identifica-se um conto a partir da própria intriga. A sua preocupação prende-se com as acções e a constância das personagens, e não propriamente com a extensão do texto.

Este autor parte da morfologia dos contos para a elucidação da substância do conteúdo e preocupa-se com a tipificação de diferentes papéis, independentemente dos contextos culturais. O que é importante é a técnica da narrativa, isto é, a sua estrutura sintagmática e não a paradigmática. Por esse motivo se justifica que não faça uma análise pormenorizada dos atributos das personagens, considerando as mesmas “valores variáveis”, não fundamentais, mas retóricas. Por seu turno, apresenta 31 funções que não são mais do que “a acção de uma personagem, definida do ponto de vista da sua significação no desenrolar da intriga” (PROPP 1983: 139), e 7 tipos de personagens – agressor, doador, auxiliar, princesa e seu pai, o que manda, herói e o falso herói -, cada uma com a sua “*esfera de acção*”. Refira-se que cada acção pode ser exercida por diferentes personagens, tal como uma personagem pode ter diversas funções. Apresenta, ainda, elementos de transição, que permitem o encadeamento entre as sequências narrativas, e elementos de triplicação, que acentuam o aspecto retórico de determinada função.

Paul Larivaille estabeleceu um sistema coerente de correspondência entre as principais funções do esquema de Propp e conclui que “o conto canónico é uma sucessão cronológica e lógica de um número limitado de sequências” (LOPES 1987), todas elas transformações de uma mesma sequência elementar. Esta sequência elementar é definida pela articulação de cinco funções: Estado Inicial, Provocação, Reacção, Sanção e Estado final.

Greimas reduz as 31 funções de Propp a 3 eixos ou modalidades, de acordo com a funcionalidade das personagens: eixo do desejo, eixo do saber e eixo do poder. No seu modelo, o conto surge como um modelo de transformação onde várias provas, que constituem a sua mediação, possibilitam a passagem duma série negativa inicial para uma positiva final. O seu esquema actancial é reduzido a seis termos, a saber, Destinador – Objecto – Destinatário; Adjuvante – Sujeito – Oponente. A teoria geral da

estrutura narrativa, responsável pela articulação e manifestação do sentido, integra-se, afinal, num projecto globalizante duma teoria do texto.

Lévi-Strauss apresenta um modelo de estrutura definido como um encadeamento de transformações (inverso, negativo, controverso, etc.) dum pequeno número de elementos. Não privilegia a estrutura *matricielle* atemporal, mas antes a ordena acrónica e paradigmaticamente em detrimento da sucessão temporal. Considera os contos como mitos em miniatura, havendo entre eles uma relação de complementaridade que justifica o mesmo tipo de análise. Para este autor, os contos acontecem na oposição paradigmática e na resolução dessa mesma contradição, aparentemente insolúvel.

Claude Bremond critica a ausência de funções-pivot, bem como a ausência de alternativas para determinada função, uma vez que a escolha de uma consequência não prevê outras bifurcações possíveis. Rejeita também a visão teológica como influência na ordem das funções. Postula a existência de uma lógica de intrigas que comporta as principais regras narrativas. A função, diz, não é só o enunciar a acção. Esta é suportada por um personagem - sujeito e por um processo - predicado (regra) - influenciador, beneficiário, vítima, protector, destruidor, sedutor.

Os contos, dada a sua diversidade, dirigem-se a todos os níveis da personalidade humana, não só às crianças, mas também aos adultos. Poderiam, então, voltar a ter papel central na educação, possibilitando à criança chegar a conclusões a que ela só por si dificilmente chegaria, elucidando-a sobre si própria e promovendo o desenvolvimento da sua personalidade.

Dentre os muitos autores portugueses que, ao longo da sua vida, contribuíram para a promoção cultural da infância, destaca-se “Augusto de Santa-Rita, que, aliás, tem uma obra meritória, foi pioneiro do teatro de fantoches para crianças, e publicou em 1920 um livro de evocações de infância, *O Mundo dos Meus Bonitos*, que foi erradamente considerado como livro para crianças” (LEMOS 1972: 25-26). Será a Augusto de Santa-Rita que serão dedicados os restantes capítulos desta dissertação.

2º Capítulo. Augusto de Santa-Rita

1. Breve biografia do autor

Nascido no período finissecular, no seio de uma família tradicional, no ano de 1888, a 28 de Abril, Augusto Cau da Costa de Santa-Rita¹ assistiu às grandes transformações da primeira metade do século XX, vindo a morrer a 14 de Outubro de 1956. Pertencendo à alta burguesia da época, desde cedo conviveu com as letras e a cultura que se impunham no Portugal de então, concretamente em S. João do Estoril e Lisboa, sendo oriundo “de famílias muito conhecidas em Lisboa e na região, sobretudo na linha como comumente se chamava, e chama ainda, ao percurso da beira-rio entre a capital e Cascais” (CHAVES 1989: 13), nomeadamente pelo lado materno. A mãe, Palmira de Jesus de Lara Moraes Cau da Costa, era filha do Conselheiro Augusto Cesar Cau da Costa, Par do Reino e Governador Civil de Lisboa, e de Amélia Carolina de Lara Moraes, e o pai, Guilherme Augusto de Santa-Rita, deputado pelo Partido Regenerador e autor de dois livros em verso, *O Poema de um morto* e *Corcundas e Malhados*, onde focava as lutas entre Absolutistas e Constitucionais.

O ambiente em que cresceu terá concorrido para o incremento do desenvolvimento cultural da família, uma vez que também os seus irmãos desenvolveram competências artísticas: Guilherme na pintura e Mário na poesia.

Primogénito de sete filhos², Augusto de Santa-Rita seguiu os passos académicos do pai (que tirara o Curso Superior de Letras), frequentando o Curso Superior do Comércio, que não concluiu, no antigo Instituto Industrial e Comercial de Lisboa. Da

¹ O apelido Santa-Rita surge no registo de seu pai, Guilherme Augusto de Santa-Rita, pela devoção a Santa Rita por parte de sua mãe, Guilhermina Augusta de Oliveira, “de singular coragem e por quem as gerações seguintes da família demonstraram particular afecto” (CHAVES 1989: 13), e que, tendo sido mãe solteira, só ao fim de três anos o pôde assumir.

² Augusto, Guilherme, Mário, Guilhermina, Octávia, Amélia e Beatriz.

sua actividade profissional sabe-se que em 1925 se tornou, por sua iniciativa, director do suplemento infantil *Pim-Pam-Pum*, de *O Século*. A sua contribuição na publicação semanal durou até 1940, ano em que se separou de Graciete Branco, com quem casara e tivera apenas um filho. Foi ainda adjunto dos serviços de Produções da Emissora Nacional e, posteriormente, desempenhou funções no Secretariado da Propaganda Nacional.

Homem de uma extrema bondade, elegância e discrição, contrastando com a irreverência do seu irmão Guilherme, cedo se revelou na escrita, ao lado dos homens das vanguardas, das letras e da política, de grandes nomes como Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, António Ferro, ou mesmo do seu irmão, Guilherme de Santa-Rita, mais conhecido como “Santa-Rita Pintor”. Dessa fase tímida e discreta da sua obra raramente aparecem referências³, tendo, todavia, recentemente sido feito um estudo sobre o autor pelo Dr. Álvaro Mascarenhas⁴. Porém, a maioria dos estudos conota-o como escritor de literatura infantil, concretamente a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* ou o *Dicionário de Literatura Portuguesa*, sob a coordenação de Jacinto do Prado Coelho⁵, ou, ainda, estudiosos como Esther de Lemos, Glória Ponde, ou Natércia Rocha, sendo em qualquer deles destacada a obra *O Mundo dos meus Bonitos*.

Junto dos familiares mais próximos, Augusto de Santa-Rita deixou uma recordação de grande simpatia e afabilidade, tendo-se, contudo, revelado péssimo gestor ao nível económico. De acordo com testemunhos, o ambiente familiar, envolto em espiritualismo e religiosidade, em que eram frequentes as récitas poéticas e teatrais em saraus repassados de romantismo e elegância, terá levado a vivências de mistério e fantasia, favorável ao desenvolvimento da imaginação e, conseqüentemente, ao sonho. Tais vivências ter-se-ão perpetuado na sua memória e tê-lo-ão levado a uma representação permanente da infância assistindo-se, deste modo, a uma presença

³ «Além dos sobreviventes do fim de século, nomeadamente de Luís de Magalhães e de Jaime de Magalhães Lima, o neo-romantismo lusitanista vive pelas obras de maturidade de Correia de Oliveira e Afonso Lopes Vieira e pelas obras de Branca de Gonta Colaço, Queirós Ribeiro, António Sardinha, Alberto de Monsaraz, Augusto de Santa Rita, José Agostinho, Guilherme de Faria, José Bruges, Santiago Prezado, (...)» (PEREIRA 2003: 211).

⁴ Dissertação no âmbito do Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas da Universidade de Évora, sob a orientação da Professora Doutora Ana Luísa Vilela, intitulada *Augusto de Santa-Rita: criação literária e vanguarda no século XX*.

⁵ autor que se dedicou “quase exclusivamente à literatura para crianças, escrevendo histórias maravilhosas ou pequenos contos edificantes” (COELHO 1989: 471).

constante da saudade, como sentimento simultaneamente inebriante e inibidor, ao ponto de não se conseguir desligar por completo dessa fase da sua vida. Deixando de ser uma simples nostalgia, ter-se-á manifestado por uma dificuldade de aceitação da entrada noutra estadia, associando à recusa e insatisfação face ao presente a esperança por um regresso. Assiste-se, assim, a um receio de crescer, provavelmente pela perda precoce do pai aos dezasseis anos e a presença de uma mãe pouco disciplinadora e talvez excessivamente romântica para educar. Consequentemente, o medo será, então, outro dos sentimentos que o terá acompanhado e que é perceptível na sua obra, chegando mesmo a ser personificado na figura do *papão*.

Grande parte da obra de Augusto de Santa-Rita, imbuída de grande diversidade estética e formal, sem que, contudo, se distancie grandemente da criação artística e das normas académicas oficiais, apresenta a defesa dos valores da Família, da Religião e da Pátria, tendo muita dela sido tornada pública em publicações de livros da responsabilidade do próprio autor, embora muitas produções surjam dispersas em publicações periódicas.

A existência da censura, promulgada no mesmo dia da Constituição de 1933 e da polícia política, fez com que as práticas culturais não coincidentes com as do regime ficassem comprometidas. A solução passava pelo desenvolvimento de actividades intelectuais, ou mesmo medidas ideológicas pacíficas, de forma a seleccionar procedimentos ideológicos, o que minimizava a probabilidade de ser censurado; para que não vissem as suas obras neutralizadas, evitariam os autores abordar determinados tópicos ou utilizar certos tipos de linguagem, passíveis de serem recriminados.

Amigo pessoal e até íntimo de várias figuras de destaque da época, Augusto de Santa-Rita frequentou famosos serões ou “chás literários”.

Desde cedo é notória a preocupação que tem em defender os seus ideais muito próprios e, logo numa primeira fase da sua produção, a colaboração que deu na revista *Águia* é testemunho da sua tentativa de conciliar um decadentismo estetizante com tendências ideológicas nacionalistas.

Procede, posteriormente, num ano marcado pelo diálogo frustrado entre Modernismo e Integralismo, à criação da revista *Exílio*, em 1916, com a colaboração de Teófilo Braga e de António Sardinha, de António Ferro e de Cortes-Rodrigues. Trata-se

de uma publicação que integra rubricas dedicadas à Literatura, à Música e à “Sciencia, Philologia e Critica”.

A educação tradicional a que foi sujeito e o gosto que até então tinha votado ao teatro, como testemunha a sua produção escrita, tê-lo-á levado a ser o pioneiro no projecto artístico da criação de um teatro de marionetas. O gosto do autor pelo modo dramático trouxe à luz, a 23 de Março de 1943, o projecto de *O Teatro de Mestre Gil*⁶, bem como diversas representações, entre elas, a da obra *Rosa de Papel*, no Teatro S. Carlos, com estreia absoluta a 19 de Dezembro de 1947.

O Teatro de Mestre Gil teve a sua estreia em 26 de Março de 1943. Os fantoches eram da autoria do artista Júlio de Sousa e o repertório reunia maioritariamente peças de Luís de Oliveira Guimarães, mas também de Augusto de Santa-Rita e de Afonso Lopes Vieira.

A produção do autor denota as influências simbolistas e pré-expressionistas do teatro da alma, ao nível do texto dramático, bem como preocupações com a educação e com o próprio Estado, como revela o trabalho publicado na *Revista Municipal de Lisboa*⁷, intitulado «O Teatro de Fantoches como instrumento de cultura: dos «robertos» da aldeia aos fantoches da cidade.», onde se revela conhecedor do trabalho que é desenvolvido na Europa, concretamente em Itália.

O dinamismo de Augusto de Santa-Rita contribuiu para a imortalização de alguns artistas e correntes dos anos 20 lisboetas, através da publicação de *Folhas de Arte*, obra incluída na lista das “Principais Revistas e Publicações Literárias Desde o Surto do Simbolismo até à actualidade (1980)” (GUIMARÃES 2001:157).

A sua dedicação aos modos lírico e dramático valeu-lhe prémios do *Diário de Lisboa* e foi agraciado com a Ordem de Santiago da Espada.

Surpreendentemente, encontramos o nome deste autor ainda ligado ao cinema, nomeadamente com a sua assinatura no argumento do filme *João Brandão e os Patuleias*, que se encontra disponível nos arquivos da Biblioteca Nacional, mas não datado, bem como na ficha técnica, como responsável pela letra das canções, do filme português *Ala-Arriba!*, uma longa-metragem de José Leitão de Barros que estreou em Lisboa, no cinema S. Luís, a 15 de Setembro de 1942.

⁶ Inaugurado no antigo café do Coliseu, no mesmo edifício do Coliseu dos Recreios, tendo posteriormente passado, por iniciativa de *O Século*, para a Feira Popular.

⁷ em 1944, nos números 20 e 21.

2. Augusto de Santa-Rita e a sua época

No início do século XX a sociedade portuguesa vive entre o paradigma do antigo regime e o paradigma liberal, pois, no aspecto cultural, este período poderia ser considerado como uma continuação natural do século XIX: instabilidade política, económica e social, reflectida numa crise aguda das instituições e do pensamento.

A partir dos anos 20, por entre burgueses republicanos e correntes naturalistas no domínio das artes plásticas, surge uma nova corrente de jovens artistas. Trata-se de uma geração inquieta que sentiu o desejo de anular o que existia e criar de novo. Esta corrente, com alguma influência das vanguardas europeias, constitui um movimento estético que associa a literatura às artes plásticas e é apelidado de Modernismo. Em termos práticos, uma geração de artistas combate o academismo literário dos republicanos burgueses, promovendo uma renovação cultural, não obstante o elevado número de pessoas sem saber ler nem escrever. Na verdade, embora houvesse bibliotecas espalhadas pelo país, eram grandes o analfabetismo e a falta de apetência popular pela leitura.

Com o acesso generalizado à educação básica, apesar do reduzido número de escolas e professores, começam paulatinamente a proliferar a produção e a procura de nova literatura, principalmente nas zonas urbanas. O jornal, concretamente, ao surgir de forma generalizada, torna-se um veículo de cultura muito importante. Todavia, e uma vez que as unidades e as escolas secundárias escolarizavam uma elite reduzida, a maior parte das publicações teve pouco tempo de vida, apesar de, sem dúvida, possibilitarem a generalização e democratização da cultura. Uma das prioridades da República passaria a ser a instrução, pois as suas ideias seriam defendidas pelos seus detentores.

Com a divulgação dos ideais simbolistas surge, então, uma nova sensibilidade, quer na arte, quer na cultura, nomeadamente pela mão dos jovens pintores e escritores portugueses, alguns deles bolseiros em Paris, no sentido da renovação da linguagem estética nacional. O espírito crepuscular e decadentista do Simbolismo, vai, no entanto, levar alguns anos a ser absorvido apesar do surgimento das novas tendências.

Augusto de Santa-Rita faz parte desta génese, apesar de não se ter destacado. A sua ligação estético-literária aos vanguardistas surge pelo lado social, e provavelmente não chega a produzir mais frutos devido precisamente a esse facto: apesar da sintonia ideológica e estética, há todo um enquadramento social e político que limita a grande maioria dos artistas e o nosso escritor não é excepção.

A ruptura com a cultura e com a estética dominantes era urgente, mas apenas é sentida nas grandes cidades: Coimbra, como cidade universitária; Lisboa, onde tudo acontece; e o Porto, pela sua importância económica e pelo peso dos ingleses - o que contrasta com a ruralidade, a que se associam as más condições de vida e o analfabetismo.

Como referido, o jornal tem grande poder nesta mudança de mentalidades e cedo se destacam publicações que apresentam este movimento de revolução estética. A *Águia*, revista onde Augusto de Santa-Rita colabora, na sua 1ª série, “assume uma tradição romântica, à qual concorrem veios mais actuais que chegariam do Simbolismo e do Nacionalismo Literário” (GUIMARÃES 1988:15). Mas terá sido a partir da revista *Orpheu* (Março de 1915) que o núcleo do grupo modernista terá surgido, formado por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José Almada Negreiros. Surgem posteriormente as revistas *Centauro*, *Exílio* e *Portugal Futurista*. *Exílio* será um dos testemunhos da ligação entre Augusto de Santa-Rita e o movimento de vanguarda, tendo ele mesmo sido o criador da revista.

O Futurismo revela-se uma proposta demasiado radical para uma época revolucionária onde os problemas literários são abafados pela exteriorização de valores políticos. As linhas intelectuais passam a afirmar-se através dos serões de poesia, música, teatro, pintura e arte nos cafés e cabarés.

O *Ultimatum Futurista* de Almada Negreiros é ainda outro exemplo do espírito revolucionário de uma geração que critica todo o sistema: a República, a Universidade, a Academia, a saudade portuguesa e até o fado.

Surge, então, um novo período político da vida portuguesa, delimitado por dois grandes marcos, caracterizados por dois movimentos revolucionários, nomeadamente o 28 de Maio de 1926, com a ascensão de Salazar ao poder e as reacções e a candidatura à Presidência da República do general Humberto Delgado. Se por um lado dominava um

estado e uma política repressiva e autoritária de inspiração fascista, por outro havia contestação ao regime que se traduzia numa resistência ao salazarismo.

Assiste-se a uma falta de acesso à actividade política ou à reflexão ideológica e a procura cultural, entre 1926 e 1958, tende a estabilizar, mediante linhas programáticas e ideológicas dos órgãos e instituições criadas pelo Estado Novo. Este reduz a educação à trilogia “ler, escrever e contar”. O homem devia submeter-se aos princípios do Estado, o próprio ditador afirmava que saber ler não era um elemento essencial na formação do homem: mais importante era saber obedecer.

Esta linha orientadora da educação fará com que a taxa de analfabetismo persista, acompanhada pelo abandono escolar, o trabalho e a exploração infantil que se transformaram em elementos consequentes da orientação educativa do Estado Novo.

A política educacional do Estado centrava-se na construção de um determinado perfil de cidadão, por isso existia um leque de leituras recomendáveis e não recomendáveis às crianças. A leitura devia despertar os valores da sinceridade, lealdade, honestidade, honra, o valor do trabalho, o apreço pela História de Portugal e consequentemente pela Pátria.

Surgem, então, movimentos de oposição nas várias áreas culturais, quer seja na literatura, nas artes plásticas ou nas reflexões filosóficas.

Deste modo, consoante a vertente ideológico-política donde emanava a produção cultural, assim ressoavam as ideologias: por um lado aquela que se centrava no regime e, consequentemente, no pensamento filosófico e concepcionista do regime de Salazar; por outro lado os que enquadravam a oposição ao regime e que nem sempre eram unânimes.

Enquanto os artistas da “primeira geração” atingem a maioria nos anos 20, os artistas nascidos já no fim do século XIX, ou nos primeiros anos do século XX, começam a emergir no panorama artístico português e atingem a plena maturidade na década seguinte.

Mais uma vez, a imprensa foi o meio de comunicação eleito para os contestatários se manifestarem. Assim, em 1927 surge em Coimbra a revista *Presença*, que teve como fundadores João Gaspar Simões, José Régio e Branquinho da Fonseca, onde continua de certa forma a presidir o espírito da união dos Orfistas, mas que revela

um regresso parcial ao Neo-Romantismo. Dando a conhecer obras dos modernos da geração do *Orpheu*, revela simultaneamente um recuo relativamente a essa geração.

A leitura dirigida para a infância sofre nesta altura um grande incremento, pois a educação passa a ser um aspecto relevante do Estado Novo. É neste momento que Augusto de Santa-Rita cria e passa a dirigir, por vários anos, o suplemento infantil do Jornal *O Século*, o *Pim-Pam-Pum*.

Além disso, em Portugal, em finais dos anos 30 e no início da década de 40, surge o Neo-Realismo e o Surrealismo, alicerçados em posições ideológicas completamente opostas à veiculada pela Exposição do Mundo Português, grande iniciativa cultural do regime nesta época.

Na procura de uma leitura comprometida, os neo-realistas, emergindo, então, criam as suas personagens entre os injustiçados pela sociedade, dando às suas obras um cunho social que contrastava com o espírito metafísico e estetizante do grupo *Presença*.

Os artistas dessa época, como João Gaspar Simões, José Régio e Branquinho da Fonseca, criadores da referida revista, foram olhados pelo meio cultural português como demasiado cosmopolitas, já que se revelavam totalmente arredados do modo de sentir nacional. Estes terão sido apontados como excessivamente críticos e, conseqüentemente, inconvenientes, dada a vigilância e/ou proibição de toda a produção cultural que não fosse emanada da ideologia do regime. Em contrapartida, este grupo cultivou como ideal cultural “uma exaltação mitificada do passado ou do presente e o sistemático culto da Nação” (BLOCKEEL 2001: 44), por isso o Estado utilizava determinadas figuras históricas como referentes do comportamento presente e futuro, tal como acontecimentos, símbolos e períodos históricos considerados mais favoráveis à ideologia do regime.

Os livros premiados, conforme referido por Glória Bastos, “caracterizam-se por uma orientação que ora reproduz os estereótipos do regime em relação à História de Portugal, ora envereda por uma escrita de pendor moralista.” (2002: 212).

A necessidade de orientar as leituras dos mais jovens é, igualmente, visível nos Prémios destinados à Literatura Infantil, como que recompensas atribuídas pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) a partir de 1935. Criam-se: o “Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho – para gratificar anualmente a melhor e mais saudável obra literária infantil”; o “Prémio de Romance”; o “Prémio de Conto ou Novela”; o

“Prémio Camões” para obra literária ou científica publicada no estrangeiro sobre Portugal.

É vasto o leque de autores portugueses que tende, nesta época, a apostar no livro para o público mais jovem, demonstrando sérias preocupações com a qualidade dos textos produzidos. Destacam-se as autoras Ana de Castro Osório, com *Viagens de Felícia e Felizardo ao Pólo Norte* e *Viagens Aventurosas de Felícia e Felizardo no Brasil* e Virgínia de Castro e Almeida, com *Céu Aberto* e *Em Pleno Azul, História de Dona Redonda e Sua Gente, Aventuras de Dona Redonda*; estas obras visam alcançar os interesses dos jovens leitores dando-lhes textos adaptados às novas ideias e à época em que viviam, tal como é mencionado por Natércia Rocha:

A amplitude do trabalho realizado por Ana de Castro Osório incentivou o desenvolvimento da produção nacional [...] procurou apresentar textos acessíveis, mas sem prescindir de um estilo cuidado. Foi todo esse empenho que permitiu que Portugal acompanhasse, nessa época, as evoluções que estavam a processar-se noutros países.” (2001: 57).

São também apontados por Natércia Rocha (2001) os seguintes autores e obras: João da Motta Prego, com *O Neto do Nicolau* e *A Horta do Tomé*; Aquilino Ribeiro, com *O Romance da Raposa*; António Sérgio, com *Contos Gregos*, *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde Água*, *Da Terra e do Mar* e *História Trágico-Marítima*, *O Rato Pelado* e *A Dança dos Meses*; Carlos Selvagem, com *Papagaio Real* e *Bonecos Falantes*; Fernanda de Castro com *Mariazinha em África* e *Novas Aventuras de Mariazinha*; Maria da Luz Sobral com *Contos e Lendas da Nossa Terra*; Jaime Cortesão com *O Romance das Ilhas Encantadas*; Augusto Santa-Rita com *O Mundo dos Meus Bonitos*; Adolfo Simões Müller, Raul e Maria Angélica Brandão, com *Portugal Pequenino*.

Augusto de Santa-Rita desde há muito enveredara pela escrita dirigida a um público infantil, onde conseguiu dar testemunhos da sociedade que o envolvia e, de uma forma subtil, caracterizar e denunciar a realidade social, política e cultural do País.

A obra de Augusto de Santa-Rita é nitidamente criada sob a influência das directrizes emanadas do Estado. Os seus textos evidenciam problemas culturais e morais e remetem sempre para uma leitura que reforça a coesão familiar, contribuindo

para a consolidação da trilogia “Deus, Pátria e Família”, valores que irão emergir na obra do autor.

Imbuído do intimismo e do psychologismo, que na primeira parte do século XX se faz sentir e da importância atribuída ao mundo da infância, Augusto de Santa-Rita desde logo deixa transparecer na sua escrita, como se verá, o gosto por esta fase.

3. Obra literária

Augusto de Santa-Rita começa a escrever cedo, sendo possível fixar a data das primeiras publicações com alguma precisão pelo facto das mesmas surgirem referenciadas em várias edições posteriores, com indicação de “edição esgotada”. *Árias, Rezas, Canções e Cantares I Série* surge em 1912 e virá a ter uma segunda série passados quatro anos - *Árias, Rezas, Canções e Cantares II Série*, estando datada de 1916. Trata-se de um conjunto de obras que, apesar dos esforços envidados, não foi possível encontrar, uma vez que não consta sequer do acervo da Biblioteca Nacional, o mesmo acontecendo com uma pasta de luxo com autógrafos, de 1917, a qual só é referenciada com indicação de que se encontra “fora do mercado”, aquando da edição de *O Mundo dos Meus Bonitos*. Todavia, foi possível encontrar no número 349 da *Ilustração Portuguesa*⁸, de 28 de Outubro de 1912, um conjunto de dezasseis quadras com a indicação de que pertencem a “*Árias, Rezas, Canções e Cantares*, livro recentemente publicado”.

A ligação do autor à referida geração de vanguarda torna-se então notória, não só pela contemporaneidade, mas pelos locais frequentados e pela cumplicidade revelada com os vanguardistas, e que se justifica perante uma tentativa de inclusão do nacionalismo no ideário literário. Essa proximidade é testemunhável em diversas

⁸ Suplemento de *O Século*.

publicações, seja em textos produzidos pelo autor, seja em testemunhos escritos de outros autores⁹.

Surgem, assim, poemas dispersos em várias revistas, nomeadamente, no nº 3 de 1915 da Revista de Arte, Literatura e Crítica *Início*¹⁰, em alguns números da revista *Águia* e na *Centauro - Revista trimestral de literatura*. Em 1923 aparecem “Cartas d’Amor Sem Fim”, no volume III¹¹ da *Contemporânea*.

Imbuído desse espírito de mudança, aliada ao tom simbolista e à linguagem esotérica que envolvem a primeira fase da produção lírica do autor, é notória em Augusto de Santa-Rita, em 1916, a tentativa de destruição de conceitos e de valores tradicionais e a criação de novas linguagens artísticas, características dos movimentos plásticos e literários do princípio do século XX.

Como já referido, cria e dirige a revista *Exílio*, uma *Revista de Arte, Letras e Ciências* que integra a Literatura, a Música e a “Sciencia, Philologia e Critica” e inclui os poemas “Signal da Raça”, “Tua Presença” e “Céu”, do autor. É nesta revista que Augusto de Santa-Rita entrará em contacto com intelectuais e artistas de várias tendências políticas, como Teófilo Braga, António Sardinha, António Ferro e Cortes-Rodrigues. É nesse mesmo ano que acontece a publicação da obra poética *Praias do Mistério*, publicação onde o sujeito poético manifesta as suas vivências e ansiedades de forma mais indistinta, obcecado pela problemática da decadência nacional, com uma vibração patriótica e exaltação histórica, num devaneio constante e nostálgico. Ainda um pouco nesse tom, e numa atitude que se traduziu na imortalização de alguns artistas e correntes dos anos 20 lisboetas, publica *Folhas de Arte*¹² (1924), um conjunto de dois volumes que reúne composições poéticas de escritores e músicos da referida época. O primeiro volume é consagrado à Poesia Portuguesa; o segundo é dedicado ao Lied Nacional, ou seja, à Canção Portuguesa. Ambos os volumes contêm respectivamente fotografias e poemas dos próprios e excertos de música de vários compositores.

⁹ Na notícia da morte de Fernando Pessoa, publicada no *Diário de Notícias* de 3-12-1935, Augusto de Santa-Rita é referido como um dos “amigos de sempre” que o acompanharam; em *As Memórias de Fernanda de Castro* o nome do autor surge entre um leque de amigos que se encontravam em tertúlias literárias.

¹⁰ Os sonetos “Incêndio” e “Por Morte do Poeta”, datados de 1914.

¹¹ nºs 7, 8, 9 da *Contemporânea*. - Lisboa: Imprensa Libano da Silva.

¹² Inclui o retrato de Fernando Pessoa por Victoriano Braga, datado de 1914, e uma poesia inédita de Gomes Leal, feita de improviso em Setúbal, em 28 de Junho de 1896, pertencente a D. Ana de Castro Osório e acompanhada pelo retrato fotográfico do grande poeta.

Segundo a tendência de uma recuperação fictícia de estados volvidos no tempo, Augusto de Santa-Rita publica a obra que, entre o esquecimento a que foi votado, o tornará relativamente lembrado. Trata-se de *O Mundo dos Meus Bonitos*, obra editada em 1920 (apesar de, certamente por lapso, no *Dicionário de Literatura* de Jacinto Prado Coelho aparecer a data de 1929). Esta obra contém produções poéticas criadas desde 1916 até então. Trata-se de um volume composto por quase cento e cinquenta páginas que integram, para além de uma introdução e um proémio, em verso, uma divisão tripartida: “Menino e Moço”, “O Mundo dos Meus Bonitos” e “Os Bonitos de Deus”. Estas partes sugerem desde logo as preocupações temáticas do autor – a infância, o mundo que o rodeia e Deus. Apesar de ter tido uma segunda edição¹³ (1951), e tendo por base as pesquisas feitas, as referências que muito dispersamente aparecem sempre identificam esta obra como destinada à infância.

Paulatinamente, começa a delinear-se o seu futuro como escritor.

Até aqui poder-se-á dizer que a sua produção foi dirigida a um público em geral, maioritariamente adulto. *O Mundo dos Meus Bonitos*, por seu turno, apesar de não ser uma obra para crianças, mas falando sobre a infância, passou a ser uma obra considerada para crianças. Esta terá sido a forma que o autor encontrou para se apresentar, saudoso do seu passado, nostálgico face a um país onde não se realiza, pautando-se pela religiosidade cristã e pelo catolicismo tradicional. Por este facto, José Carlos Seabra Pereira confere-lhe a classificação de neo-romantista lusitanista (PEREIRA 2003: 211). Não obstante, o que acontece é que o peso que a infância tem para Augusto de Santa-Rita é de tal ordem que, a partir desta data, esta fase da vida passará a permear constantemente a sua produção, o que lhe conferirá a conotação de autor para crianças.

Em 1925, publica o *Auto da Vida Eterna*, uma obra singular, não só no conjunto da obra do autor, mas também a nível nacional, uma vez que terá merecido comentários de Fernando Pessoa, relativamente à originalidade da temática, concretamente a da perspectiva face à vida depois da morte. A mesma produção havia sido dada a conhecer em 1922, na *Revista Mensal Contemporânea* (nº4 Volume II – Ano I), com o nome

¹³ 2ª edição, com um estudo Crítico do Professor Dr. Vieira de Almeida. Desenhos Manuel Nuno Abreu Lima. Lisboa: Didáctica.

ETHEREA, um “Poema lírico em um prólogo, três actos e nove quadros para quando houver Ópera Portuguesa”.

A ligação a Deus e à infância vão ser notórias nas publicações *A Vida de Jesus* (para crianças), com ilustrações de Eduardo Malta, em 1927, e *O Poema de Fátima*, em 1928, com um próêmio e três cantos que ainda contém desenhos e vinhetas de Olavo Eça Leal.

Entretanto, em Dezembro de 1925¹⁴, fundara o Suplemento Infantil de *O Século* intitulado *Pim-Pam-Pum*, onde cria diversas secções e contos ilustrados e colabora, também, com o pseudónimo “Papim”. Aqui, os valores da Família, da Religião e da Pátria vão ser temas recorrentes, sendo, contudo, notório o gosto pelo pitoresco. Alguma produção aí apresentada foi compilada e publicada em 1926, pela edição de “O Século”, nomeadamente *Barraca de Fantoches* e *Aventuras Cómicas* (vols. I e VI da *Colecção Biblioteca Pim-Pam-Pum*), em parceria com Eduardo Malta¹⁵, *Có-Có-ró-có!-contos infantis* e *Pá-Tá-Pá – poesias infantis*, volumes II e III da mesma colecção, ambos da autoria de Augusto de Santa-Rita.

A sua colaboração com a imprensa destinada aos mais pequenos continua intensa até 1940, ano em que, talvez por razões familiares, abandona o *Pim-Pam-Pum*¹⁶. No ano anterior fora igualmente director do jornal *A Risota*, um Semanário humorístico do qual apenas saíram seis números em Março e Abril.

Ao longo de quase quinze anos, para além da produção poética publicada no *Pim-Pam-Pum*, destaca-se, nesse mesmo suplemento, a colaboração ao nível da banda desenhada. Na verdade, Augusto de Santa-Rita é o autor de grande parte dos textos que acompanha as pranchas de Eduardo Malta e de Cotinelli Telmo, autores consagrados e determinantes para a história da banda desenhada nacional. Ao nível poético é de destacar a influência modernista de que se reveste a sua poesia, ao surgirem textos imbuídos de grande diversidade estrófica e métrica. Sobrevêm também alguns exemplos de poesia visual, conforme documentam as composições “Tão-ba-la-lão”¹⁷ e “O Menino da Bola”¹⁸. Terá tentado igualmente a expressão plástica, como

¹⁴ Ver anexos, fig.1.

¹⁵ Os autores são identificados como Papim (Augusto de Santa-Rita) e Papusse (Eduardo Malta).

¹⁶ A 11 de Julho Augusto de Santa-Rita ainda surge como Director do Jornal e, no número seguinte, a 18 de Julho de 1940, no cabeçalho do Suplemento Infantil deixa de aparecer referência ao Director e, concomitantemente a Augusto de Santa-Rita.

¹⁷ Ver anexos, fig. 2 a.

testemunham os desenhos de quatro vinhetas¹⁹ e a ilustração²⁰ que acompanha a poesia de Graciete Branco, na publicação de 2 de Novembro de 1927 do *Pim-Pam-Pum*.

Também na narrativa, e ainda no suplemento infantil, se encontra um grande volume de títulos, sendo de destacar *Os Palhaços*, com desenhos de Eduardo Malta, publicada entre 3 de Novembro de 1926 e 5 de Janeiro de 1927; *De Marçano a Milionário – A Vida de um Rockfeller*, publicada em 1928, entre 11 de Abril e 6 de Junho; *Os Bandoleiros*, com publicação entre 12 de Julho e 7 de Agosto de 1929; *A Obra de Mestre Hilário*, de 6 de Novembro a 25 de Dezembro de 1929; *O Menino Perdido*, com publicação entre 18 de Junho a 20 de Agosto de 1930; e *Memórias do Gigante Arranha-Céus* – de 1 de Junho a 13 de Julho de 1939, antecedido de um texto em verso, da semana anterior, mais concretamente de 25 de Maio, intitulado *O Gigante Arranha-Céus*, que o anunciava. Trata-se de um conjunto de novelas que proporcionam ao leitor o conhecimento da época, não só ao nível social como também cultural e político. *De Marçano a Milionário – A Vida de um Rockfeller* chegou mesmo a ser editado em livro, em 1937, com ilustrações de Raquel Roque Gameiro.

A grande maioria da sua produção recai, sobretudo, em contos, sendo de destacar a publicação de títulos como “O Cãozinho ‘Liz’ e o papagaio Loiro”, “O Criado Chimpanzé” e “Maria Palonça”. Estes foram publicados numa colecção de pequenas brochuras de bolso de seis por seis centímetros, com dezasseis páginas, da Biblioteca “Tamariz”, sendo as edições da Sociedade de Propaganda da Costa do Sol. A referida biblioteca era dirigida pelo próprio Augusto de Santa-Rita e os desenhos que acompanham os textos inéditos da sua autoria são de Adolfo Castañe, alguns dos quais terão surgido no *Pim-Pam-Pum*.

Mas é bem vasta a sua produção, publicada com diversidade no *Pim-Pam-Pum*, não só de contos, fábulas e poesia, como também de poemas e textos radiofónicos, didácticos e culturais. É o caso de “O que a Mosquinha Ouviu – conto radiofónico” e de “A Cartilha do *Pim-Pam-Pum*”, em 1939. Notável é igualmente a presença de uma produção que se poderá dizer temática e que durava apenas algumas

¹⁸ Ver anexos, fig. 2b.

¹⁹ Ver anexos, fig. 3.

²⁰ Ver anexos, fig. 4.

semanas, como é o de caso de “Costumes Portugueses”²¹, que surge com regularidade em 1938 em vários números e aparecera logo em 1928/ 29 ²², e “Canções Inéditas”²³, uma rubrica colocada na última página do suplemento infantil. Trata-se de um espaço com pequenas produções poéticas²⁴ em que as onomatopeias e as interrogações retóricas estão presentes e denotam a influência modernista no autor. Refira-se que nem sempre é clara a autoria dos textos, uma vez que alguns não têm referência explícita. Contudo, a rima e a forma da escrita recorrente não deixam grandes dúvidas quanto ao facto de ser Augusto de Santa-Rita o seu autor, ainda mais que outras rubricas (assinadas por ele na primeira vez em que surgem no jornal), quando continuam são assinadas por outros autores, o que acontece, por exemplo, com “Hieroglíficos”²⁵ ou “Bibliografia”²⁶. Em qualquer dos casos trata-se de secções que pretendem instruir e actualizar o público infantil.

Curioso é também o anúncio da novela *A Marujinha*, na edição de 22 de Outubro de 1931, a qual, efectivamente, não chega a ser publicada, se é que chegou a ser escrita.

Paralelamente à produção publicada no *Pim-Pam-Pum*, Augusto de Santa-Rita edita, em 1932, *A Bolinha Mágica*, uma novela infantil, com desenhos de Arcindo Madeira e, no mesmo ano, *Zé Tropa, Zé Tropa, Zé Tropa, Zé Tripa: historieta infantil*, com desenhos de Stuart. No ano seguinte sai *Presente de Natal*, uma colectânea de contos seus, com versos de Graciete Branco e ilustrações de Adolfo Castañé e em 1935 publica *Faustino na Maratona dos Bichos*, com ilustrações de Mário Costa.

Da sua autoria são ainda as obras, das quais não foi possível apurar a data, *Quadros Infantis: Histórias Verdadeiras; Béu-béu/ Pápim; O Milho do Céu: Produções infantis; Tic- Tac e Rabanete; O Torneio dos Bichos: historieta em verso*, os dois últimos com desenhos de Tio Tônio (pseudónimo de António Cardoso Lopes).

O gosto pelo teatro, revelado desde cedo com os poemas líricos *Auto da Vida Eterna* e *A Rosa de Papel* (1917), foi antecedido pela apresentação de *Lobos no Povoado*, um “drama rústico num acto”, representado no Teatro da Trindade em 1916.

²¹ Ver anexos, fig. 5.

²² Rubrica que vai ao encontro do “portuguesismo”, em que “havia uma espécie de protecção cultural.” (RAMOS 1994: 580)

²³ Ver anexos, figs. 6 a/b.

²⁴ Ver *O Regimento*, *O Caracol*, *A Canção da Sarabanda*, anexos, figs. 7 a/b.

²⁵ Ver anexos, fig. 8.

²⁶ Ver anexos, figs. 9 a/b.

Este prazer voltará, com novo fôlego, através das peças infantis publicadas no *Pim-Pam-Pum - El-Rei Papão*, em 1 Prólogo e 3 Quadros, a 3 de Outubro de 1928 e *O Sonho de Titó*, num ante-prólogo e um acto, a 5 de Novembro de 1931. Em 1935, a peça radiofónica em verso, num acto, intitulada *As 4 Idades*, dá concomitantemente testemunho da colaboração de Augusto de Santa-Rita na rádio.

Será, contudo, a partir da criação do Teatro de Mestre Gil que o autor demonstrará o seu verdadeiro carinho por esta expressão artística. Como já referimos, a inauguração acontece no antigo café do Coliseu dos Recreios, às Portas de Santo Antão, passando, posteriormente, para a Feira Popular. Esta será mais uma actividade através da qual o autor coloca os instrumentos aparentemente destinados a crianças ao serviço da cultura, como documenta o texto intitulado “O Teatro de Fantoques como instrumento de cultura: dos «robertos» da aldeia aos fantoches da cidade.”, publicado em 1944 pela Revista Municipal de Lisboa²⁷. Várias foram as peças representadas, no Teatro do Povo do Sindicato da Propaganda Nacional (SPN), *O Auto da Tentação*, em 1938-39, uma peça em três actos em colaboração com Luís de Oliveira Guimarães. São também conhecidas as representações infantis do Teatro de Mestre Gil: *A Cabrinha Mé-mé, o Burro e o Papagaio*, em 1943-44-45, *Nossa Senhora da Agrela*, em 1944-45-46, *Pio-Pio-Sabichão* e *A Venda dos Bois*, em 1945, *Santo António em Procissão*, em 1945-46-47-55-56, *O Capuchinho Vermelho*, representado em 1955-56 e *A Cinderela*, em 1956. No Teatro-Estúdio do Salitre foram representados *Eternidade - Poema teatral*, em 1950 e *O Zagalote*. No *Dicionário da Grande Enciclopédia Portuguesa-Brasileira da Cultura* aparece, ainda, referência à peça de teatro num só acto intitulada *Dois*, a qual não tem menção de data. Não consegui confirmar a existência dessa peça.

Quer na actividade jornalística do autor, como director do suplemento *Pim-Pam-Pum*, quer como escritor, Augusto de Santa-Rita revela um grande apreço pelo público infantil e demonstra constante preocupação no que diz respeito à sua educação e orientação cívica. O espírito das crianças devia ser construído a pensar no seu futuro como homens e cidadãos de uma nação – a portuguesa. Por esta razão, havia que seleccionar, segundo os interesses educativos, as leituras adequadas para as crianças, sobretudo nas escolas.

²⁷ n.ºs 20/21, pgs. 47 a 50.

Mantendo um estilo suave e uma forma simples, de modo a não perturbar o espírito das crianças, que devia ser construído a pensar no futuro da nação portuguesa, Augusto de Santa-Rita soube seleccionar as ideias chave que pretendiam orientar a actuação nesse domínio. Assim, sendo desejável que as crianças lessem, publicou, principalmente através do *Pim-Pam-Pum*, narrativas em verso, contos morais, lendas, fábulas, biografias e narrativas de fundo histórico. Nessas publicações consegue uma simplicidade linguística que se adequava à própria ideologia defendida pelo estado - o culto dos heróis da História, os valores da Família e os da Pátria. Sem ir contra o que é defendido pelo Estado Novo, a sua escrita acessível não compromete as capacidades intelectuais das crianças, como acontece em geral nos anos 30²⁸, mas, consegue, por seu turno, apresentar uma crítica encoberta à ideologia dessa mesma época. Tal acontece de forma menos velada nas novelas, apesar de nas fábulas e nos pequenos contos ser também possível perceber a presença de uma força dominadora de seres menores, contrariando de forma subtil a função das fábulas. Por outro lado, poderiam ser entendidas como exemplo a seguir, dado que os animais deveriam fixar, através do seu comportamento no mundo natural, as qualidades do ser humano. O que de facto acontece é que os animais surgem como seres falantes, mas a desempenhar funções bem humanas.

O livro para crianças, funcionando como elemento de aprendizagem, de formação da consciência do cidadão e do seu sentimento cívico, tal como referido por Natércia Rocha²⁹, deveria também evitar o excesso de fantasia. Sendo uma das condições mais importantes para que os textos fossem considerados aceitáveis, também aqui a obra de Augusto de Santa-Rita contraria o que na generalidade era exigido. De forma fantasiosa e subtil, o autor consegue transmitir o que pretende, escudando-se, simultaneamente, o que justificará a longevidade da edição do referido suplemento infantil.

²⁸ Natércia Rocha afirma “nos anos 30 envereda-se pelo excessivo simplismo, pela infantilidade caricata que chega a ser ofensa às capacidades intelectuais das crianças.” (2001: 75).

²⁹ “Através desta organização [a Mocidade Portuguesa] e ao serviço do chamado Estado Novo, são editadas ou difundidas obras que têm como objectivo prioritário a apologia do regime vigente, dando-o como único detentor das virtudes da raça e continuador das glórias passadas. Estas condicionantes de origem política suscitam um acréscimo das obras de carácter histórico e apologético, o reforço das tendências moralizantes em detrimento do lúdico e principalmente o retraimento do original perante as adaptações e versões, tanto de contos tradicionais como de extractos de obras consideradas como satisfazendo os objectivos do momento político.” (2001: 72)

A forma encontrada para ir ao encontro da infância manifesta-se também ao nível didático, com a publicação em 1944 de “*Coisas Que Convém Saber...*”, um poema composto por vinte quadras de rima interpolada que apresenta um manancial de boas maneiras. Dois anos depois, publica um novo livro, *A Cartilha Visual - Método de Ensino Pré-Primário*, com desenhos de Fernando Alves de Sousa, que funcionaria como manual de instrução primária

Anos mais tarde faz publicar, em 1954, *A História do Nosso Amor - (O livro de ouro dos noivos e bencasados)*, uma obra com ilustrações de Raquel Roque Gameiro que possibilita o arquivo de memórias do matrimónio.

Em 1956 publica *O Poema de Lisboa*, um verdadeiro elogio à cidade que o viu crescer.

A Princesa Estrelinha (1951) será a última novela infantil a ser editada e denota uma franca influência da Walt Disney, nomeadamente ao nível da ilustração³⁰. A figura feminina surge em destaque, nos verdadeiros moldes do conto tradicional.

Graças à determinação e cuidado do neto do autor, conhecem-se ainda outros trabalhos de Augusto de Santa-Rita, os quais se encontram em sua posse, nomeadamente dois poemas inéditos - “Coisas Que Convém Saber Na Hora Que Passa”³¹ e “Visão de Eternidade”³², bem como uma partitura acompanhada de versos do autor, de 1953, intitulada *Coral*³³ - Para coro misto a quatro vozes "a capella" ou com acompanhamento de órgão "ad libitum", com letra de Augusto de Santa- Rita e música de José Ludovice.

Deste modo, o envolvimento do autor com a palavra escrita é o reflexo da sua maneira de ver o mundo, bem como o reflexo da sua consciência. A linguagem utilizada transmite uma determinada visão do que o rodeia, dos costumes, de instituições e hierarquias, o que faz com que os textos não sejam totalmente isentos. Esta atitude perante a escrita corrobora o que refere Glória Bastos:

(...) os escritores para crianças tomam frequentemente a seu cargo a tarefa de tentar moldar as atitudes da audiência em “formas” desejáveis (para adultos), o que poderá significar, por exemplo, e mais frequentemente, uma tentativa de perpetuar

³⁰ Ver anexos, fig. 10

³¹ Ver anexos, fig.11.

³² Este terá sido o último poema escrito por Augusto de Santa-Rita, sem data, ver anexos, fig. 12.

³³ Ver anexos, fig. 13

certos valores ou, por outro lado, de resistir a concepções socialmente dominantes e às quais determinados autores se opõem. E, por meio da linguagem, alia-se um conhecimento progressivo do mundo, da sociedade e de como viver nela, dos seus costumes, instituições e hierarquias, dado que a linguagem é, reconhecidamente, um poderoso agente de socialização. (2002: 41-42).

Como veremos no capítulo seguinte deste trabalho, através de situações vividas pelas personagens e pela escolha das palavras que suscitem sentimentos e reflexões de carácter variado, o leitor da obra narrativa de Augusto de Santa-Rita é convidado a situar-se dentro do texto, partilhando ou não dos pontos de vista dos seus actantes, aprendendo através deles e com eles as mesmas lições, construindo o seu código individual de valores.

3º Capítulo. Abordagem global das narrativas ritianas para a Infância

1. Personagens e suas relações

As personagens das histórias de Augusto de Santa-Rita são, aparentemente, crianças iguais a quaisquer outras e, por isso, as suas qualidades e defeitos são gerais e aplicáveis a qualquer criança, muito embora surjam desde cedo traços que as conduzirão à distinção. São quase sempre órfãs, nas novelas, acolhidas quer por figuras femininas, quer por figuras masculinas, ou mesmo por ambas. São caracterizadas de forma estereotipada, correspondendo em muitos casos a figuras-tipo e a ideias feitas sobre determinados padrões de comportamento. É assim que surgem as figuras do menino rico ou do mal comportado.

As novelas de Augusto de Santa-Rita possuem um dos traços essenciais e caracterizadores deste género literário: a existência de duas personagens antitéticas, estando-lhes associada a diferença etária. Os protagonistas são jovens com uma idade aproximada à dos potenciais destinatários, os leitores. Este facto permite uma situação de identificação mais imediata com a narrativa e as aventuras contadas, conseguindo, de igual forma, ir ao encontro do que a ideologia em vigor ditava. Trata-se de um discurso dialógico e explicativo que se inscreve numa tradição já antiga, sendo próprio dos livros dirigidos às crianças e que teve o seu apogeu durante o século XIX e princípios do século XX com a publicação de vários *Diálogos*; mas trata-se, também, de uma escrita ficcional própria de outros autores, com particular destaque para alguns livros de Ana de Castro Osório e de Virgínia de Castro e Almeida.

Numa perspectiva global, é relevante a existência de um maior número de personagens centrais masculinas do que femininas, o que traduz a possibilidade de encontrar um qualquer ponto de apoio para o jovem leitor, que é, mais provavelmente, um rapaz.

A apresentação das personagens faz-se, de modo geral, de forma rápida; entretanto, os elementos essenciais que desencadeiam a acção vão surgindo de forma metódica e paulatina, possibilitando gradualmente a confirmação das características destas. De qualquer forma, a descrição surge e acaba por participar na acção, uma vez que os elementos descritivos intervêm em função e no decorrer da própria acção, por vezes aliados ao diálogo. Outras situações há em que os fragmentos textuais descritivos são tendencialmente estáticos, proporcionando “momentos de suspensão temporal, pausas na progressão linear dos eventos diegéticos” (REIS e LOPES 1991:87).

O leitor encontra-se perante personagens jovens que estão no centro do drama afectivo e emocional. Dotadas de uma imaginação fértil, elas exprimem uma visão sensível e crítica das relações entre crianças e adultos.

A imagem feminina surge repetidamente jovem, acompanhada de uma beleza invulgar e, regra geral, de uma bondade surpreendente. O motivo é recorrente, podendo Milita³⁴ (Maria Emília) ou Esmeralda³⁵ ser bons exemplos. A primeira é uma jovem de quinze anos, apresentada como uma rapariga de “beleza invulgar, olhos negros, profundos, cintilantes, cabelo todo ondulado naturalmente, sem nenhum artifício, a pele muito branca qual pétala de rosa, lábios cor de romã e dentes de jaspe ...”; já Esmeralda é uma menina frágil e delicada, com uns lindos olhos verdes, que lhe justificam o nome. Os seus cabelos são loiros, a sua voz de oiro e de timbre muito suave, é obediente e bastante cumpridora, surgindo, assim, com uma figura angelical.

Qualquer outro exemplo repetiria, sem grandes alterações, a imagem das apresentadas. Todavia, dentre elas destaca-se uma figura surpreendentemente enigmática, apesar de, à primeira vista, não destoar de todas as outras presenças femininas. Trata-se de Babel³⁶, uma princesa, que, como tal, se espera bela, formosa e bondosa, e de que me pronunciarei mais à frente.

As personagens poderão, por seu turno, apresentar-se diferentes do que usualmente acontece. Numa leitura da obra *A Bolinha Mágica*, por exemplo, tal como acontecerá na história de *A Princesa Estrelinha*, o leitor facilmente questionará a natureza da personagem que inicia a narração, não só por causa da referência à sua longa existência, mas também porque, imediatamente a seguir, é apresentada como

³⁴ Em *Os Bandoleiros* (1929)

³⁵ Em *De Marçano a Milionário* (1928)

³⁶ Em *A Bolinha Mágica* (1932).

sendo jovem. Só no segundo parágrafo é que a bolinha é caracterizada, tendo o “tamanho e aparência dum simples berlinde de crianças, tôda azul cristalina, irisada de pontinhos luminosos, qual microscópico sistema planetário com uma estalactite ao centro, como se fora um minúsculo mundo” (p.1), o que remete para o seu nome.

Dada a sua idade, setenta anos, é digna de respeito e veneração, pois consegue ser mais velha que a dinastia do Imperador Assírio que a possui. Por isso, surge colocada “num relicário de oiro, entre algodão e rama, sôbre um pequeno alfarrábio de velho pergaminho”, o qual esconde o seu segredo.

O seu aspecto faz com que se identifique com um talismã e, dada a matéria de que é feita, bem como a sua cor azul que, por sua vez, “desmaterializa tudo o que a ele se liga” (CHEVALIER 1994: 106), possibilita ver as pessoas como elas são. Representa, por isso, o plano intermédio entre o visível e o invisível.

As personagens que rodeiam a bolinha, nomeadamente o Imperador e a Imperatriz, tentam afagá-la, o que reflecte o desejo de obter, por transferência, o seu poder; mas, surpreendentemente, não o conseguem. Depois dessas duas tentativas frustradas, a filha deste, a Princesa Babel, também tenta a sua sorte, mas não consegue apanhá-la do chão. Assiste-se, então, a uma sucessão de três actos, neste caso de recusa de posse, os quais poderão ser interpretados como recomendações de ordem psicológica que conduzem as personagens a um ajustar ou acautelar de acções e de desígnios.

Os poderes concretos da bolinha, todavia, só irão ser revelados ao leitor quando esta é levada pela Princesa Babel, sem conhecimento ou consentimento dos pais, para a casa do seu aio, a fim a ser dada a conhecer à sua amiga, filha deste. Aí, a Princesa explica-lhe, a partir do velho alfarrábio, não só as virtudes, como também a origem da bolinha, sendo nessa revelação notória a intertextualidade, pela referência ao Imperador Nabuchodonosor, a qual, de algum modo, talvez pretenda conferir uma certa veracidade à história.

As capacidades da bolinha irão manifestar-se quando revela o carácter das jovens que se encontram junto a uma fonte, a beber água de um copo que a contém. Surpreendentemente, a bolinha parece ter percebido a quem pertence e, com a distração das jovens, é levada, ainda que por engano, por uma águia. A escolha desta ave que serve de transporte não terá sido de todo inocente, uma vez que um elemento tão valioso só poderia ser arrebatado por um ser de condição real.

A sensibilidade fantasista do autor, ao apresentar determinada personagem envolta num certo mistério, manter-se-á até ao final da sua criação, sendo a história de *A Princesa Estrelinha* (1951), como referido, outro exemplo. O texto inicia-se com a referência ao nascimento de uma Estrelinha, que se irá revelar a protagonista da história. Essa Estrelinha, apesar de ser uma menina, numa primeira leitura poderia ser confundida com um corpo celeste, uma vez que a palavra remete para uma fonte de luz e a *iluminura*³⁷ que inicia o texto isso representa. Deste modo, significado e referente (entendido como a representação da estrela por detrás da letra) contribuem para a transmissão de uma ideia de luz. De que realmente se trata de uma menina, só no segundo parágrafo se terá conhecimento, pois, entretanto, o que o narrador nos apresenta é a justificação da atribuição do nome (a menina nascera com uma estrela na testa), o qual antecipa alguns atributos e características desta personagem.

A revelação do seu aspecto espiritual só vai surgir quando é submetida ao teste da bolinha junto à fonte, pois quem ingere bebidas divinas ultrapassa os limites da condição temporal. Neste caso a água da fonte adquire qualidades semelhantes em contacto com a bolinha mágica, possibilitando, não a longevidade, mas a manifestação de um estado desconhecido e sobrenatural.

Tal como a um recém-nascido ou a uma criança pequena se atribui o diminutivo e, neste caso, não é compreensível que se faça o mesmo, também a princesa surge, incompreensivelmente, com nome de Estrelinha, o que poderá estar associada a delicadeza, a tesouro, a única (quanto mais não seja por ser “diferente das outras”). O seu verdadeiro nome, Estrela, apenas se encontrará numa breve referência (“Perguntou-lhe quem era e como se chamava. Respondeu que se chamava Estrela”). Paralelamente ao simbolismo desse corpo celeste, que “evoca os mistérios do sono e da noite” (CHEVALIER 1994: 308), também o encantamento desta personagem só é revelado quando o sol desaparece. Por outro lado, a ilustração da letra inicial da primeira palavra do conto apresenta uma estrela de cinco pontas, sinal de perfeição, possibilitando uma leitura icónico-simbólica do texto, uma vez que a Princesa Estrelinha é perfeita em tudo. Para além de ser apresentada como linda, tem muitas *habilidades*: não só escreve histórias por si imaginadas e pintava, como também toca uma harpa antiga, instrumento tradicional por excelência e que liga o céu à terra. Trata-se de dons próprios de musas,

³⁷ Belíssimas ilustrações da obra por Otelo Azinhais, capa de R. Guerreiro.

ou seja, próprios de seres divinos. Esta ideia remete novamente para a estrela como “símbolo do espírito, do que não é material” (CHEVALIER 1994: 307).

A imagem de preciosidade desta personagem pode ainda transparecer, e ainda no primeiro parágrafo, quando é referida a necessidade de amarrar a cabeça “com um lenço preto para ela dormir”. De facto, o acto de envolver seja o que for só se compreende tendo em conta a necessidade de proteger algo, ou alguém, de alguma coisa. Neste caso trata-se de proteger a menina da luz que é emanada pela estrela, por ser tão forte, e de fazer com que esta não seja vista por quem não prive com a Princesa.

Mas não são apenas personagens femininas que dominam a obra de Augusto de Santa Rita. Também a figura masculina sobressai, igualmente imbuída de juventude e bondade, surgindo como principal diferença, em relação à imagem feminina, as aventuras e peripécias por que passa.

Rapina, em *Os Bandoleiros*, um jovem “decente” de 15 anos, que não quer confusões, é apresentado por contraste com os demais de um grupo de malfeitores, encontrando-se, muito esfumados, indícios do seu carácter e da sua origem. Assim, e não obstante a actuação dos restantes elementos do grupo, Rapina revela ter uma índole bem diferente. Apesar de não ter conhecimento da sua origem, surgem de imediato sinais de que a sua presença em tão duvidosa companhia, mais cedo ou mais tarde, será justificada - é dito que apenas se lembra vagamente de um fofinho regaço, de uma roca prateada e de um “dosselzinho” de rendas sobre um berço doirado. Por outro lado, a imagem transmitida pelo narrador, relativamente à percepção de uns olhos femininos, ao acordar depois do rapto³⁸, apenas vão consolidando a ideia de pureza de alma e espírito pacífico desta personagem. Mais uma vez o seu aspecto contrasta com o dos restantes do grupo e este com a sua imagem interior.

Também na obra *De Marçano a Milionário*, com o subtítulo *Vida de um Rockefeller*, Roque, um pequeno de dez anos, de olhos pretos e vivos, é esperto e inteligente, adora a liberdade, o que o leva a distrair-se quando sai de casa, e anseia por aventuras, como tão bem refere o seu conterrâneo³⁹. A sua figura franzina permanecerá, mesmo já em adulto, e, apesar de insatisfeito e caprichoso, Roque não perde a

³⁸ “Milita, finalmente consciente, fixava, agora, apavorada, as duras, sombrias e ferozes expressões dos saltadores, a contrastarem com a de Rapina que, embora, com o mesmo aspecto exterior, tinha, contudo, no rosto um vago ar piedoso e uma doce ternura a reflectir-se no olhar.”

³⁹ Personagem que Roque conhece no primeiro emprego em França e que não se conhece o nome.

generosidade, principalmente para com a sua amiga Esmeralda. As comparações apresentadas para caracterizar Roque deixam transparecer o seu carácter e a sua forma de estar na vida.

Roque, primeiramente, é comparado a um rato, a propósito dos seus olhos, e a um cordeiro recém-nascido, pela agilidade. Estas comparações conferem desde logo à personagem qualidades como rapidez, esperteza e pequenez, as quais no futuro lhe irão valer de muito, pois conseguirá fugir e não ser apanhado pelo malvado tio Malaquias.

No desenrolar da acção assiste-se a uma constante fuga do jovem aventureiro, impulsionado por uma ambição permanente. Deste modo, e comprovando a sua inteligência e determinação, irá esgueirar-se por um pequeno postigo, “que um corpo de homem por forma alguma poderia atravessar” (p. 60), do contentor em que se refugiou, a fim de embarcar clandestinamente, conseguindo encontrar solução para se deslocar de um sítio para outro. Destaque-se a forma como faz parar o comboio, para nele entrar, e, mais tarde, a forma como se conseguiu esconder nos hangares. Refira-se também que, aquando da experiência de se evadir de casa, ainda em Souselas, e para ver se era bem sucedido, colocou o ouvido três vezes nas calhas, antes de acender a fogueira, o que deixa transparecer a sua esperteza e o seu carácter cauteloso, bem como, simbolicamente, pela referência à repetição do gesto, a probabilidade de sucesso da acção.

Por outro lado, Esmeralda é apresentada como uma menina frágil e delicada. Os seus cabelos são loiros, a sua voz de oiro e de timbre muito suave, é obediente e bastante cumpridora, surgindo, assim, como uma figura angelical.

A propósito da cor dos seus olhos, surpreendentemente estes hão-de voltar a ser referidos, mas já com a cor azul. Tal situação poderá querer mostrar a mudança operada na personagem, o que não será muito provável, visto não ser muito verosímil, ou apenas uma distração do autor.

Em qualquer dos casos, os processos utilizados para caracterizar as crianças deixam transparecer o seu carácter e a sua forma de estar na vida.

A preocupação de Esmeralda, relativamente a Roque, vai estar presente ao longo da história, evidenciando-se desde o início da narrativa. Esta, ao verificar que o seu amigo se aproxima, e o tio Malaquias o espera para o castigar, tenta alertá-lo da fúria daquele, sujeitando-se a sofrer represálias. A forma como fica perturbada face à

agressão perpetrada pelo ‘padrinho’ vai ser revivida no sonho que tem, mesmo antes de Roque partir, onde continua a ver um gigante a pontapear o amigo.

Entre Roque e Esmeralda existe desde sempre uma certa intimidade, pois partilham o mesmo quartinho, apesar de cada um se encontrar a seu canto, na cave da mercearia. Aí partilham a miséria em que vivem, dormindo sobre uma enxerga, apenas com um coto e a lua para dar luz, e com pouca roupa, como demonstra a trouxa que Roque rapidamente arranja pouco antes de partir: “começou a encher da sua roupinha velha – a única que tinha” (p. 16). A relação entre as duas crianças reveste-se, por isso, de grande proximidade, ainda mais pelo facto de, não tendo ninguém que os mime, se reconfortarem um ao outro. Ambos são órfãos, revelando-se indefesos e, logo, disponíveis para qualquer situação, boa ou má. Vivem com o tio Malaquias, que é patrão de Roque e padrasto de Esmeralda, que o trata por padrinho.

No que diz respeito à relação que têm com aquele senhor, essa não é das melhores. Analisando o seu nome próprio, Malaquias, o MAL está bem patente e confere, desde logo, uma imagem maléfica à personagem. Também o seu aspecto e comportamento em nada ajudam a que cative.

As atitudes deste para com aqueles inocentes revelam também o seu carácter abusador e inconsciente: Roque é normalmente impelido à realização de tarefas que implicam grande esforço físico, as quais, após a sua fuga, passam a ser desenvolvidas por Esmeralda, um exemplo de personagem que funciona como um pilar da sustentabilidade psicológica da estrutura familiar

Encontra-se o que está canonizado na literatura infantil: as crianças surgem órfãs e ocorre completa separação entre estas e os adultos, ou seja, a respectiva atitude em relação ao mundo é completamente diferente, com um código típico apenas das crianças, sendo notável a pureza e a genuína capacidade da criança para ver o mundo de modo especial. Por outro lado, a educação das personagens sem família revela a falta de atenção dada às crianças do Portugal rural e pobre.

Denota-se, ainda, uma atenção face às relações entre netos e avós, patrões e empregados, associadas à orfandade das personagens, bem como a atitude de acolher os desamparados pode ser justificável pela sugestão, lançada por um editorialista do Diário de Lisboa, “de, como se fazia em França, tributar os celibatários e os casais sem filhos,

para os castigar de não contribuírem para a massa humana da nação” (RAMOS 1994: 590).

2. Tópicos recorrentes na escrita de Augusto de Santa-Rita

A natureza dos temas e de outros aspectos representados na obra narrativa de Augusto Santa Rita enquadra-se, na sua generalidade, naqueles que dominam na literatura para a infância das primeiras décadas do século XX. Os heróis partilham os mesmos códigos que marcam essa época, multiplicando-se as referências à família, as fugas, a aspectos sócio-culturais e até ao próprio contexto escolar. Como diferença encontramos a presença de alguns traços de clara representação político-ideológica. Serão justamente esses tópicos que tentarei abordar aqui.

2.1. A Viagem

Metáfora do crescimento e servindo a estrutura iniciática, própria, como foi referido, das narrativas para a infância, o *topos* da viagem representa, por excelência, um período de aprendizagem, funcionando como um elemento fundamental na formação da personagem principal. Pelo contacto directo com outras pessoas e situações, as personagens aprendem uma lição de vida; como refere Glória Bastos,

[...] a viagem é pretexto para a transmissão de informações, sendo um motor de conhecimento e aprendizagem sobre o mundo [...] A viagem será, sobretudo, um movimento essencial de indagação e de construção da identidade das personagens infantis que protagonizam estas histórias. (2004: 63).

A viagem, de facto, surge em títulos como *Céu Aberto* (1907) de Virgínia de Castro e Almeida, *Aventura de Felizardo e Felizarda ao Pólo Norte* (1922) de Ana de Castro e Osório, *Portugal Pequenino* de Maria Angelina e Raul Brandão (1930), podendo ser considerado um signo temático da literatura para crianças no contexto português do início do século XX.

Concretamente na obra *De Marçano a Milionário*, com o subtítulo *Vida de um Rockefeller*, o criador parte de uma situação real, que até pode ser um pouco insólita, mas que serve para uma incursão no imaginário, a qual se dilui com o retorno à realidade ou, pelo menos, com uma conclusão plausível e internamente lógica do mundo. Ao mesmo tempo, tende a valoriza-se um determinado modo de estar na sociedade, caracterizado, sobretudo, pela forma como a personagem adulta difunde o saber. Deste modo, o adulto transmite conhecimentos de forma subtil e informativa, “conduzindo as personagens – e, não podemos esquecer, os leitores visados – de uma posição de menos-saber para mais-saber” (BASTOS, 2004: 65), uma vez que o objectivo último é ensinar a criança a viver no mundo que o adulto encare como “ideal”.

As aventuras vividas pelas personagens traduzem-se em verdadeiras viagens; se não físicas, são-no de facto ao nível emocional, servindo o *topos* da viagem, assim, como meio para a socialização/aprendizagem da criança, já que “toda a viagem é aprendizagem, seja qual for o seu propósito consciente. Quem não aprendeu não viajou: deslocou-se apenas” (RECKERT 1983:20).

Em *Os Bandoleiros*, a viagem física que Rapina faz ao regressar a casa traduz o seu crescimento emocional. Nesta novela não se verifica tanto o crescimento físico das personagens, mas a experiência vivida leva-as a uma nova percepção da realidade. A personagem é educada nos seus primeiros anos de vida num meio sócio económico visivelmente desfavorecido, mas revela ser um jovem de bons princípios morais, sempre correcto. Mesmo quando em situações em que testam a sua verticalidade de princípios, Rapina opta sempre pela Justiça e pelo Bem.

Já em *De Marçano a Milionário*, é o longo afastamento a que foram sujeitos os protagonistas que nos dá a percepção do surgimento de um homem e de uma mulher, maduros e cientes do que pretendem. A viagem vivida por Roque faz com que regresse a Portugal “mais atilado, a bordo dum grande paquete, através do Atlântico, munido do

respectivo bilhete, que comprara com o produto de umas economias, já sem desejo de loucas aventuras, pensando como um homenzinho que era, (...)”, o que contrasta visivelmente com a sua fuga atribulada, seguida da forma ardilosamente usada para parar o comboio como forma de conseguir chegar a Lisboa e, assim, concretizar o seu sonho.

Cansado da vida que leva e apesar de não ter conhecimento da realidade fora daquele mundo rural - Souselas –, o carácter de Roque leva-o a sair de casa, deixando a sua amiguinha. Deixa-lhe, contudo, a promessa de regressar como um Rockefeller (figura de que ouvira falar na mercearia), promessa essa que pode ser entendida como indício de uma ligação futura, uma vez que refere que voltará para com ela casar, deixando-lhe uma lembrança – “uma porçãozinha de amêndoas dentro de um saquinho onde habitualmente guardava o dinheiro, forrado com papel de seda cor de rosa” (p. 17). Deposita-lhe, ainda, um beijo na testa e parte numa auspiciosa e linda noite de luar.

Roque parte cheio de sonhos e esperança, em busca de uma melhor vida, a qual é perspectivada, ainda que inconscientemente e como é característica dos sonhos, no seu sonho premonitório, vendo-se num quarto de hotel a manusear um farto molho de notas bancárias.

A sua ambição, desde muito cedo revelada, teve grande peso na concretização do que sempre sonhou e, apesar de, anos mais tarde, encontrar Esmeralda, talvez por ainda não ser aquilo que prometera, não se mostra disponível nem revela grande interesse (amoroso) por esta. Contudo, não desiste, é perseverante e serão a sua ambição e capricho que o levarão ao sucesso. Só então toma coragem e se lhe declara.

Reitere-se a ideia de que, mais do que um enriquecimento material, a ausência e o regresso fazem com que as personagens se tornem seres humanos mais ricos interiormente. O seu crescimento físico ocorre paralelamente ao emocional e psicológico. As crianças tornam-se, depois das suas experiências, com contornos da fantasia, seres humanos mais responsáveis, solidários e caridosos para com os mais desprotegidos. Atente-se na reacção de certa forma surpreendente de Esmeralda e Roque que, à porta da igreja, vendo o Ti’Malaquias a pedir esmola, esquecem “generosamente o mal que [...] lhes havia feito e condoídos pela sua desgraça, deram-lhe uma avultada esmola” e o internam-no num asilo de inválidos.

As personagens tornam-se, pois, seres humanos diferentes, mais sensíveis e capazes de avaliar o ser humano para além das aparências exteriores.

A viagem possibilita, ainda, que o leitor fique com uma perspectiva da época em que decorrem as aventuras. Se por um lado dava a possibilidade ao jovem leitor, seu contemporâneo, de ter uma percepção de um mundo diferente do seu, nos dias de hoje, podemos compreender os movimentos migratórios e emigratórios que, a partir de 1910 assumiu ainda maior proporções. (RAMOS 1994: 588).

Partindo pelo mundo à procura do sonho, numa viagem física com o objectivo de melhorar a sua vida a nível social, o herói, à procura da novidade de situações, consciencializa-se e obtém uma visão mais realista e completa do mundo que o rodeia. Após várias provas superadas, será recompensado no final da narrativa, sendo o prémio final a concretização dos seus sonhos; alcança, assim, a felicidade.

A viagem, entendida não só como aquelas que Roque empreendeu a França e Inglaterra, mas também aquela que se opera com o seu próprio crescimento, traduz, apesar da brevidade com que é apresentada, o alcance da maturidade, a obtenção da independência e a auto-realização da personagem, não obstante os perigos por que passou ou as decisões que teve de tomar.

Por outro lado, através das suas evasões constantes, várias inferências podem ser retiradas pelo leitor, não só no que diz respeito ao carácter da personagem, como já referido, mas também à época em que decorre a acção, ou, mesmo, à época a que se reporta a edição do texto. O relato da viagem, tema que emerge cedo na literatura para crianças, não surge nesta narrativa com causa política, o que, aliás, é recorrente neste tipo de literatura, pois “a oposição ao regime do Estado Novo nunca é legada por razões puramente políticas”, diz Francesca Blockeel (2001: 276). Ainda assim, a forma de agir de Roque, nomeadamente o facto de viajar clandestinamente, deixa transparecer grandes marcas da sociedade de então. A situação sócio-política e económica do país levava a que, frequentemente, as pessoas tivessem que sair do país, começando, então, a verificar-se a emigração clandestina como uma realidade. A presença deste tema mostra que o fenómeno passa desde muito cedo a fazer parte do imaginário colectivo português.

Também o facto de ser dito que o tio Malaquias, no dia seguinte à sua partida, tinha que ir aviar as encomendas a partir dos papelinhos rascunhados por Roque em

papel almaço, mostra que este já tinha frequentado a escola, e que, apenas com dez anos, já não a frequentava, pois já se encontrava a trabalhar na mercearia. Tal referência, em confronto com a data de publicação da obra, remete para o tempo de escolaridade obrigatória que, a partir de 1929, passou a ser de apenas três anos, validando uma ideologia de governo que defendia a alfabetização mínima (RAMOS 1994). A necessidade da educação sistemática da criança existia e era considerada essencial para o seu bem-estar espiritual, mas, simultaneamente, vigorava o culto do progresso material. Como consequência, muito cedo o indivíduo começava a trabalhar e seria considerada dispensável qualquer formação média e superior.

Os adultos, dentro e fora do círculo familiar, eram considerados responsáveis pela educação da criança. Tal é visível na obra pelas relações inter-familiares que são sugeridas. Um exemplo é a atitude tomada pela directora do colégio, D. Viviana⁴⁰, que acolhe Esmeralda.

A jovem Esmeralda cresce e desenvolve aptidões que lhe proporcionarão um sucesso futuro, tal como acontecia com as outras internas. Esse futuro surgirá devido “à precocidade da sua inteligência” (p.60), que lhe permite vir a ser professora. No colégio aprendiam diversas tarefas, não só as domésticas, mas também aquelas que proporcionavam uma ascensão social e cultural. Deste modo, o autor deixa transparecer as ofertas que o sistema oferecia, bem como a emancipação da mulher nesta época, apesar de não ser livre, traduzida sobretudo pelo desempenho de funções pedagógicas.

Esta foi a época em que, embora não votassem nem governassem, as mulheres das classes médias aparecem a praticar desporto, a estudar e a trabalhar (...) Depois da guerra, desaguou nos escritórios e secretárias uma massa de dactilógrafas, que fizeram da máquina de escrever um instrumento tão feminino como a máquina de costura. (RAMOS 1994: 638)

Essa emancipação, contudo, é notória apenas quando Esmeralda chega a Lisboa, pois é referido que “já saía sozinha” (p. 62), o que deixa transparecer que em Souselas isso não se verificava, logo, que a independência da mulher foi alcançada paulatinamente, começando no grande centro. Trata-se, sem dúvida, do testemunho de um crescimento interior proporcionado por uma viagem bem diferente.

⁴⁰ Em *De Marçano a Milionário* (1928).

Simultaneamente é um testemunho de que “a esmagadora maioria dos empregados de comércio da capital [...] era originária da província” (RAMOS 1944: 592).

Como é também habitual nestes textos, e sem violarem a própria ética, surgem elementos que oferecem uma solução satisfatória para a necessidade de criar os mundos opostos de crianças e adultos, estando presentes criminosos, substitutos dos pais ou pessoas de posição social inferior, que desempenham papel fundamental no desenvolvimento da aventura. O tio Malaquias é um bom exemplo dessa figura, apresentando um traço comum a todos os criminosos: é cruel com as crianças. A atitude que tem para com Roque e Esmeralda, não só pela agressividade física, como também pelo abuso que deles faz, ao exigir-lhes que entreguem as encomendas e transportem tanto peso, poderá, contudo, indiciar algumas realidades de época histórica. Outro exemplo será o do emigrante português que Roque⁴¹ encontra em Havre. Trata-se de uma figura típica portuguesa, não só na forma de tratamento que usa com Roque, “patrício” (p. 50), mas também na disponibilidade que mostra em o ajudar. A sua presença comprova, ainda, a onda de emigração acima apontada e, simultaneamente, representa a proliferação e ascensão de uma classe social inferior.

As personagens secundárias que se cruzam com o herói são sobretudo adjuvantes e quando passam perto dele não é com intenção de o prejudicar, como é, ainda, o caso do emigrante.

Neste mundo fantástico, o Tio Malaquias é das únicas personagens que se revela malvada, acabando, no entanto, por sofrer as consequências. Fica na miséria, mas o carácter inocente que ainda perdura nos noivos acaba por lhe levantar o castigo, dado pelo próprio destino (“viu-se forçado a estender a mão à caridade”, p. 82), acabando sozinho, mas com o conforto que qualquer ser humano necessita e merece. Deste modo se justifica a moral apresentada no final, através dos pensamentos de Roque e Esmeralda “É bem certo que Deus, com a sua oculta mão, dá o castigo aos maus e a recompensa aos bons” (p. 83), os quais documentam também a presença do religioso.

⁴¹ Personagem da obra *De Marçano a Milionário* (1928).

2.1.1. As ligações afectivas e a cidade

Ainda na obra *De Marçano a Milionário*, Roque parte em busca de um novo mundo e a chegada à cidade revela-se surpreendente, causando-lhe “uma sensação imprevista, nova, desconhecida para o espírito, alheio a toda a civilização” (p. 21).

O murmúrio e a actividade da cidade surgem, então, em contraste com aquele espírito inocente e ignorante da realidade que agora o circunda, surpreendendo-o (“ficou boquiaberto, pois, exceptuando o combóio, nunca tinha visto um carro andar por si próprio” p. 30) e atemorizando-o temporariamente. Assim, ao atravessar o túnel que o conduzirá ao que considerou o seu destino – a cidade de Lisboa – é envolvido por verdadeiros elementos do fantástico “fantasmagóricas imagens de papões e duendes” (p. 23) que parecem querer perturbá-lo, acabando Roque, finalmente, por alcançar o seu objectivo.

O túnel pode, então, representar “a angústia, o medo das dificuldades e a impaciência em satisfazer um desejo” (CHEVALIER 1994: 666), imagem ainda mais intensificada pela descrição da sua “sombria bocarra” (p. 24) e a da sua identificação com o Inferno. Prova de que o seu estado de espírito foi acalmando é o “loiro sol matutino” (p. 25) que inundava a segunda boca, na extremidade do túnel...

Também Esmeralda, ao chegar a Lisboa, se sente perturbada, como é notório pelas palavras do narrador: “A sua chegada à estação do Rossio, causou-lhe uma profunda impressão. O movimento da praça e o ruído dos automóveis e dos carros eléctricos, quási entonteciam.” (p. 62), acabando por rapidamente se adaptar a esta, ao ponto de sentir saudades da sua agitação quando se encontra em casa.

Os elementos apresentados relativamente à cidade dão conta de uma atmosfera citadina, em que o progresso está bem patente. O automóvel simboliza a evolução em marcha e a sua peripécia, a qual se manifesta também pelo ruído, como testemunha o olhar de Lena, uma personagem da obra *Os Palhaços*:

Chegando à janela Lena olhou para fora e sentiu um grande prazer de se encontrar em Lisboa, já farta da solidão tão triste do Seixal.

O campainhar – tim-tim-tim... dos carros eléctricos – tim-tim-tim... relampejando em baixo, braço fora, os globos da iluminação, o apregoar dos jornais: - Olh’ó diariô-ô-ô-ô!..., a lufa-lufa dos transeuntes passando em formigueiro vai-vem, a estação do Rocio, o apitar de um comboio no túnel e o buzinar dos táxis... o Éden-Teatro ao longe, um kiosque incandescente entre cadeiras de verga sob focos de luz, janelas do «Palace-Hotel,» em frente, iluminadas, o ar fresco da noite e o azul negro do céu polvilhado de estrelas, enchiam a alma de Lena de uma secreta alegria.

Paralelamente à descoberta da cidade, surge a ânsia de aí viver, por parte das personagens, contrastando com a vida campesina; na aldeia, para além de nada acontecer, apenas havia o automóvel da D. Viviana⁴². Este contraste cidade/campo, ou pelo menos cidade/província, é apresentado ao longo da acção, mais ou menos explicitamente, funcionando a cidade como o centro, e simbolizando o movimento, a evolução. A passagem seguinte surge como um possível exemplo: “Habitado à pequenez da sua aldeia, nunca supusera existir uma tão grande cidade”⁴³ (p. 33)

As personagens que chegam à cidade surgem momentaneamente como verdadeiros *flâneurs*, *voyeurs*, que tentam, num primeiro olhar, apreender tudo o que os rodeia. Roque⁴⁴ “pôs-se a caminhar, ao acaso, ...” mal chega a Lisboa (p. 29), “com olhos esgazeados, olhos de macaquinho” (p. 33); os americanos emitiam “uma admirativa exclamação (...) tão depressa deslumbrados pelo aspecto geral da nossa cidade” (p. 65). Estes últimos até com o clima ficam surpreendidos.

A personagem regressa a Lisboa “em linda noite de Junho, sob um céu constelado, (...) e direcção ao Tejo, cujo farol da Barra, tremeluzindo a distância, semelhava um rubi” (p.63), depois de ter viajado. A referência ao céu estrelado e ao rubi remetem de imediato para um retorno tranquilo e cheio de felicidade, apesar de haver um sentimento de estranheza da cidade, comum, aliás, a vários textos.

Uma vez que rapidamente se apercebe da mais-valia que tinha adquirido enquanto esteve fora, o domínio das línguas estrangeiras, Roque torna-se intérprete. Deste modo, inicia a sua actividade recebendo três americanos risonhos e simpáticos que se surpreendem pela forma como são acolhidos. Mais uma vez o espírito português

⁴² Em *De Marçano a Milionário* (1928).

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

de hospitalidade está bem patente, perdurando até aos dias de hoje. Por outro lado, a presença de americanos mostra a influência deste povo na Europa, nomeadamente nas produções cinematográficas. Esta nova profissão de Roque em tudo contrasta com as que teve anteriormente, bem como a forma como se veste, “um fardamento” (p. 63), que contrasta com o “casaquinho de cotim” (p. 10) que usava em criança.

Para além de Miss Bull e Mistress Dolly, surge Miss Mary⁴⁵, uma jovem muito formosa que, de imediato, aparece como ‘a outra’. Os americanos, logo após um pequeno giro pela cidade, convidam Roque para jantar. A refeição surge, assim, como momento de conciliação e aconchego para este jovem, sozinho no mundo, sendo-lhe proposto de imediato um emprego.

Não obstante a vida começar a sorrir-lhe, Roque continua saudosos da sua Esmeralda e não se esquece da promessa feita, não dando, por isso, grande importância a Miss Mary. Esta, contudo, manifesta-se claramente interessada em Roque através dos olhares que lhe lança, aquando da corrida. Aí, o mesmo acontece com Esmeralda: “Miss Mary devorava Roque com ávidos olhares e com a mesma ansiedade com que uma rapariguinha loira, de olhos muito azuis, o seguia também” (p. 73). Surge, então a rivalidade entre uma loura e uma mais morena, como uma “corrida” dentro de outra corrida. Mas a americana insinua-se declaradamente, colocando um cravo na lapela do casaco de Roque, e dizendo-lhe que sonhara com ele, o que contrasta com a atitude recatada da portuguesa pudica.

O instante em que Roque e Esmeralda se cruzam parece mítico, num ambiente de grande frescura e “dum penetrante aroma” (p. 70), no meio da “vegetação ubérrima de Sintra” (p. 70), espaço que se revela perfeitamente idílico e propício ao encontro dos amantes que resistiram à separação. A consumação amorosa, contudo, só vai surgir depois de vários desencontros. Roque revela-se um cavalheiro, por um lado, mas por outro confirma o seu desejo de cumprir a promessa, apenas procurando Esmeralda quando já se encontra confortavelmente na vida. Por outro lado, Esmeralda “amava-o em segredo, apaixonadamente. Mas a fortuna imensa que ele adquirira e o receio de que Miss Mary lhe não fôsse completamente indiferente, impedia-a, por um natural pudor, de lhe exteriorizar os seus sentimentos” (p. 79). Todavia, apesar de Miss Mary surgir

⁴⁵ Personagens da obra *De Marçano a Milionário* (1928).

como oponente à concretização amorosa, no final apenas funcionará como uma figura que ajuda ao retardamento do final feliz.

Através das ligações afectivas, fica demonstrado que as relações são mais permanentes, o que faz dissipar o medo da morte, e perceber que, ao encontrar-se o amor adulto, não é necessário ter vida eterna. Curioso é ainda a forma respeitosa como durante alguns anos namoraram “em noites sucessivas, ao luar, Roque namorando, romanticamente, Esmeraldinha à janela” (p. 80). Fica também a ideia da possibilidade do amor em qualquer altura da vida, independentemente da idade, pela relação, e posterior casamento, de Mister Bull com D. Viviana⁴⁶, uma vez que aquele enviuvava.

O Amor surge quase sempre entre personagens de “condição desigual”, sendo por vezes reflectida essa preocupação. Acontece em *A Obra de Mestre Hilário*:

E foi com um mixto de desvanecido orgulho, receio e alvoraçada alegria que D. Ana abençoou sua neta e lhe expressou o desejo de que Deus quizesse proteger aquele Amor de condição desigual”, sendo a questão colocada por parte de quem não tem qualquer poder e apenas deseja a felicidade da neta.

Surge também, por exemplo, em *Os Bandoleiros*, quando a personagem principal, não sendo digna de receber uma tão rica menina, a rapta, só a alcançando após provar que a merece.

Ao longo das narrativas assiste-se a uma apresentação dos factos significativamente resumidos ou elididos, constatando-se que muito fica relegado à imaginação. O leitor não tem conhecimento, por exemplo, de como Roque viveu em Londres, uma vez que apenas é mencionado o tempo que lá passou: “ao fim de três anos” (p. 62), nem do tempo de orfanato de Esmeralda: “Havia já dois meses que, no Grande Orfanato de Souzelas, após internato de seis anos” (p. 60). Essas elipses temporais surgem como economia de narração e, no dizer de Calvino, “Os acontecimentos, independentemente da sua duração, tornam-se agudos, ligados por segmentos rectilíneos num desenho de zigzagues que corresponde a um movimento sem pausas.” Verifica-se, assim, que quando quer encurtar passagens ou indicar um intervalo entre meses ou anos, “o conto não perde tempo”, fórmula usada na Sicília: “lu

⁴⁶ Personagens da obra *De Marçano a Milionário* (1928).

cuntu nun metti tempu”. Para tal, assiste-se a alguma riqueza estilística e estrutural, pela economia, ritmo e lógica essencial com que a história é contada.

Esta viagem é determinante para o crescimento das personagens, tal como é referido por Gilbert Durand (2002: 125), que aponta que, no Ocidente, a verticalidade ascendente é geralmente tomada como a única direcção com uma significação activa, espiritual. Conhecerem-se melhor e descobrirem dentro de si uma relação próxima, quase espiritual, com o cosmos, onde todos os sonhos e delírios da imaginação se tornam possíveis, pode ser o sentido último desta viagem.

Roque parte cheio de sonhos e esperança do seu pequeno mundo rural em busca de uma melhor vida, a qual é perspectivada, ainda que inconscientemente e como é característica dos sonhos, no seu sonho premonitório. A cidade surge, assim, como a oportunidade de singrar na vida.

O herói regressa a casa, mas o sucesso só foi alcançado pela possibilidade que lhe foi dada e aproveitada, funcionando a viagem como uma etapa do crescimento, que o conduziu a uma ascensão ao reino da felicidade.

Deste modo, as personagens obtêm o sucesso ou o insucesso de acordo com a sua actuação: as bondosas, angelicais, obterão o Bem, enquanto que quem praticou o Mal terá esse mesmo Mal como recompensa.

2.2. O Bem/O Mal

De entre as produções de maior fôlego, destinadas a um público infantil, a figura que talvez desperte maior curiosidade é a Princesa Babel⁴⁷.

Comparada logo no início do texto aos elementos da natureza, “linda como as estrelas” e “perversa e má como as cobras da selva”, surge de imediato como um ser contraditório que, logo pelo nome próprio, deixa antever confusão e falta de equilíbrio. A sua beleza celestial confere-lhe desde logo uma ligação a forças superiores, qualidade

⁴⁷ Personagem de *A Bolinha Mágica* (1932).

que, seguida de atributos tão maléficos como ‘perversa’ e ‘má’, fazem com que se identifique com forças negativas, pérfidas. Também a sua maldade, ao ser comparada com uma serpente, não deixa grandes dúvidas relativamente ao seu carácter. Este réptil esconde mistérios e, habitualmente, toma a forma feminina. É também enigmático e secreto e, de acordo com uma leitura simbólica, esses são atributos inquestionáveis na figura de Babel que, ao longo de toda a história, se revelará imprevisível, até mesmo quando lhe é dada a possibilidade de se redimir.

A imagem revelada, após a ingestão da água junto à fonte, não deixa margem para dúvidas. Confirmando os indícios, surge, então, com “uma figura horrível, angulosa e de garras aduncas” (p.13), proferindo palavras “numa voz cava e rouca” (p. 15) que confirmam o seu aspecto detestável – “noutra vida, / já fui bruxa!” (p. 15). Desesperada pela sua incompatibilidade com a rival, pela primeira vez age de acordo com a sua natureza, agredindo Flor na testa.

Esta personagem sem alma e sem amor-próprio ficará votada à dispersão, como castigo das suas atitudes, o que será dado a conhecer pelas próprias palavras de quem decide o seu futuro. No final é Flor quem diz: “- Deixai-a ir, como uma bruxa, vaguear pelos caminhos desertos, até que o arrependimento corrija a própria imperfeição” – p. 49).

A Princesa Babel funciona, então, ao longo da história, como o *anteros*, o princípio da separação, do desequilíbrio e da solidão. A mentira, a imprudência e o sarcasmo conduzi-la-ão à desgraça. Contudo, e até ser desmascarada, Babel é sempre apresentada como “Princesa”, “Princesinha”, formas de tratamento normalmente aplicadas ao/à herói/heroína e, mesmo aquando da transgressão (levar a bolinha sem autorização), ela não surge como alguém diabólico, mas como um comum mortal que está prestes a ultrapassar os limites impostos - “- Os meus pais proibiram-me de experimentar. Mas estou tentada.” (p. 12). Por este facto, mais incrível vai parecer a sua revelação final, ao identificar-se com uma verdadeira bruxa.

Terá ainda oportunidade de confirmar o seu espírito vingativo quando consegue entrar nos domínios que não lhe pertencem. Apesar de ser com autorização dos pais, só lá consegue ir por simular a tentativa de recuperação da bolinha mágica, o que revela uma transgressão. Também a forma de vingança encontrada para maltratar a Flor, amarrando-a a uma árvore, testemunhará a sua perversidade. Esta atitude não será de

estranhar se se tiver em conta a força que a moveu, bem como o ser a que foi comparado. No plano humano, a serpente é o símbolo da alma e da libido. Logo, ao sentir-se preterida, rejeitada moral e sexualmente, agiu de acordo com o seu carácter traíçoeiro, aleivosos.

Trata-se, ainda, de uma figura presunçosa, que se eleva exageradamente, apesar de lhe ser impossível ultrapassar a sua condição humana. Esta imagem do Mal, contudo, assume diversas faces ao longo da produção de Augusto de Santa-Rita.

O tio Malaquias⁴⁸, um ser “anafado, pançudo, peludo e vermelho” (p. 7), é mesmo identificado como “bicho pré-histórico mascarado de homem” (p. 7). Ao conversar não fala, rosna e ameaça. É dono de uma mercearia cujo nome ironicamente é *Confiança*, onde os fregueses adquirem os bens de que necessitam, mas com ar atento, vigilante e precavido, para não se deixarem enganar. Por este facto, o que o Tio Malaquias não seria, com certeza, era homem de fiar, de “confiança”. Por outro lado, a mercearia seria de confiança, visto ser o local onde se podem recolher informações úteis, como foi o caso de Roque⁴⁹, que lá ouvira falar do Rockefeller. Estes espaços funcionavam não apenas como locais de abastecimento de bens, mas também proporcionavam trocas de informação, funcionando como verdadeiros veículos de comunicação.

O Tio Malaquias é, assim, um franco testemunho da presença de forças maléficas. As atitudes deste para com aqueles inocentes revelam também o seu carácter abusador e violento.

Os maus tratos dados a crianças serão recorrentes, como são comprovados depois do banho – “corpinho magro e cheio de nódos negros, causadas pelos maus tratos que levava (separação do pai Rambóia e beliscões da mãe Lêsma)”⁵⁰.

Pela forma de tratamento, reconhece-se o tipo de relação que as personagens estabelecem entre si. Todavia, igual atitude, mas num papel feminino, face ao tratamento dado a uma suposta filha, continua patente no texto *Os Palhaços*. Mãe Lesma e pai Rambóia surgem como verdadeiros vilões uma vez que haviam roubado uma menina a uma família rica. Nucha, que afinal se chamava Clara, acaba, contudo, por ser salva por Pedrito, personagem central da obra, que se revelará merecedor dela

⁴⁸ Personagem da obra *De Marçano a Milionário*.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Em *Os Palhaços*.

após crescer e provar que a merece: “um distinto rapaz de insinuante expressão, vestido de escuro, com chapéu mole, cinzento e polainas da mesma cor, segurando, numa das mãos enluvadas, uma pequena mala de viagem.”

De forma notável e engenhosa, o narrador dá a conhecer a situação vivida posteriormente pela jovem, no seio familiar, onde é tratada sem aspereza e rigidez. Sendo filha única, a linguagem e tons utilizados para com ela falar, bem como as tarefas que lhe são destinadas, em nada se assemelham às vividas primeiramente.

Também a forma de tratamento poderia sugerir-nos o tipo de educação da altura ou constituir um mero exemplo de exigência dessa mesma educação. O que sem dúvida se irão revelar são pequenos indícios de que a jovem, afinal, não é filha do casal de malabaristas, mas, antes, fruto de um rapto. Tal situação, aliás, surge outras vezes, nomeadamente com Rapina⁵¹, como já referido. Em ambos os casos, as personagens revelar-se-ão provenientes de famílias ricas e conceituadas (ele, filho do médico da aldeia e ela, a pérola da família, tendo a possibilidade de regressar à família de origem). Aí é visível, desde logo, o contraste relativamente à harmonia e à ligação familiar.

Assim sendo, a revelação da identidade das personagens funcionará como testemunho dos conflitos que surgem entre crianças e adultos, principalmente quando detêm laços sanguíneos.

Também a bruxa, personagem comum nos contos tradicionais, surge como um elemento desta natureza maléfica.

Por seu turno, erguem-se as personagens que, mesmo transpirando bondade, conseguem surpreender o leitor. No bosque, elemento causador de angústia ou que pode proporcionar serenidade e simpatia, surge Flor⁵², “uma pequenita de pé descalço” (p.12), pobre e frágil, que vive na companhia de um avô. O pé descalço confirma a pobreza desta família, em que o avô é apenas um pobre lenhador, mas, aproveitando uma leitura de Paul Diel, simbolizará a “força da alma” (CHEVALIER 1994: 509). Esta leitura pode ser reforçada quando se assiste à transformação desta personagem, numa “figura angelical, envolta num diáfano véu, com uma auréola em redor da cabeça” (p.16), aquando da transfiguração. Também o seu nome remete para um ser mais divino do que terreno, uma vez que “o cálice da flor é, tal como a taça, o receptáculo da actividade celeste” (CHEVALIER 1994: 329). Numa outra leitura, a sua beleza interior

⁵¹ Personagem de *Os Bandoleiros*.

⁵² Em *A Bolinha Mágica*.

e superior permite que estabeleça contacto com a manifestação terrena através dos pés, que “correspondem à terra” (CHEVALIER 1994: 509).

Qualquer que seja a interpretação, é notório o seu carácter excepcional e transcendental, que será comprovado na forma como se consegue evadir da prisão, surpreendendo tudo e todos. Enclausurada numa torre alta, rodeada por um fosso com água, foi ajudada pelas aves a fugir e, como que levitando pelos ares, chegou sã e salva junto do avô.

A figura do avô⁵³ e a casa, por sua vez, funcionam como o lugar de abrigo, de segurança, enquanto que a presença de Flor é um elixir da vida, pois o seu regresso traz alegria, primeiramente ao avô e, mais tarde, ao próprio bosque, onde as árvores e as plantas se encontrarão sem folhas e as aves de luto, “saudosas da «Flor do Bosque»” (p.37).

A revelação do aspecto espiritual de Flor só vai surgir quando é submetida ao teste da bolinha junto à fonte. Neste caso, a água da fonte adquire qualidades semelhantes em contacto com a bolinha mágica, possibilitando, não a longevidade, mas a manifestação de um estado desconhecido e sobrenatural.

O carácter de Flor revelar-se-á no dia-a-dia, até mesmo já quando rainha, pelas suas actividades de caridade, e pela sua atitude misericordiosa, ao poupar os ex-Imperadores ao desterro ou à morte.

Este tipo de literatura tende a ignorar os adultos e a criar uma oposição entre os dois mundos, baseada em oposições deícticas – “oposição entre duas dimensões territoriais e/ou duas dimensões do tempo, sugerindo uma fronteira intransigente entre crianças e adultos” (SHAVIT 2003: 133). Assim, o texto oferece um mundo que exclui os adultos e, mesmo que os adultos estejam presentes, são quase sempre sujeitos a uma avaliação negativa.

Ainda assim, a figura adulta surge perto das personagens como força positiva, mas sempre como avó ou avô, ou outra figura idosa, como já apresentado.

O ambiente adverso em que as indefesas personagens vivem leva-as a ligarem-se àqueles a que estão próximos. Esmeralda, personagem feminina central da obra *De Marçano a Milionário*, e que personifica o Bem, funciona como pilar daquele núcleo familiar. A preocupação desta, relativamente a Roque, vai estar presente ao longo da

⁵³ Idem.

história, evidenciando-se desde logo. Ao verificar que o seu amigo regressava a casa e que o tio Malaquias o espera para o castigar, tenta alertá-lo da fúria daquele, sujeitando-se a sofrer represálias. A forma como fica perturbada face à agressão do ‘padrinho’ vai ser revivida no sonho que tem, mesmo antes de Roque partir, onde continua a ver um gigante a pontapear o amigo, sendo o seu grande e único objectivo proteger Roque.

O contacto com modos de ser, de pensar e de agir diferentes permite uma possível interiorização de valores como a entreatajuda, a solidariedade, a amizade, a justiça, a persistência ou a coragem.

Os valores enunciados surgem nas relações que as personagens estabelecem entre si, confrontando os leitores, sobretudo, com formas positivas no relacionamento humano, que apenas são quebradas, como é evidente, pela figura dos “maus”, mas que consolidam os valores positivos junto das restantes personagens.

2.3. O Inexplicável: Destino e Superstição

O destino manifesta-se como uma grande força motora e algumas personagens surgem predestinadas. Babel⁵⁴, por um lado, já tinha sido bruxa noutra vida, e Pigmeu⁵⁵, o bobo da corte de Bel-Ziquir, personagem da mesma novela, surge como outro exemplo. O nome desta figura remete de imediato para a imagem de um homenzinho pequeno, quase uma figura liliputiana. Trata-se de um anão, também designado de “Truão” (p. 5), “reboludo e anafado” (p. 4), com uma corcunda com que já nascera e que, tal como os seus pais avôs e bisavós⁵⁶, era bobo.

Esta passagem não deixa dúvidas quanto ao peso dos atavismos sociais que as personagens têm que suportar. Inerente a esse fardo, o bobo seguia o Imperador “como

⁵⁴ Em *A Bolinha Mágica* (1932).

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ A forma através da qual o autor apresenta a linha de sucessão desta actividade traz à memória a arte de Gil Vicente que, no *Auto da Barca do Inferno*, pela boca do Diabo, para dar a conhecer ao Fidalgo que a sua sorte não será diferente da dos seus antepassados, refere “*que assi passou vosso pai*”.

fiel rafeiro atrás do dono” (p. 4). Esta comparação deixa, ainda, transparecer a subserviência a que determinadas figuras chegam, retratando, alegoricamente, alguns grupos da sociedade. A forma de tratamento que o Imperador lhe dá serve de testemunho: ao tentar distraí-lo com gracejos impertinentes, para lhe aliviar o mau humor, provocado pela “forte impressão de desgraça iminente”, levou “um real pontapé” (p. 5).

Este gesto será repetido pelo séquito do Príncipe como forma de repressão, quando conduz os fugitivos à prisão, e será uma forma de destacar a supremacia de quem o pratica. Contudo, e talvez com a intenção de dar à cena alguma comicidade, o pontapé é dado “no traseiro” (no primeiro caso surge na imagem que acompanha o texto e posteriormente é referido no texto).

É na fonte que se dão as revelações, bem como os encontros (e desencontros): a revelação do carácter das personagens femininas e os encontros destes entre si e destas com o Príncipe. O desencontro dá-se a partir do momento em que o Príncipe, cujo nome só será conhecido praticamente no final da história (Telo), andando a seguir a Princesa Babel para a pedir em casamento, assistiu às transformações. De imediato renuncia, ainda que não o faça verbalmente, à referida princesa, censurando-a pela sua atitude. Em contrapartida, mostra-se logo interessado em Flor e, prova disso, é a “mão cheia de dracmas” (p. 17) que lhe oferece. Este gesto pressupõe o toque das mãos, pois se tal não acontecer o mais provável será entornarem-se, e não se tratará de uma simples esmola, dada a quantidade de moedas, pelo que tal gestão deixa transparecer uma entrega da sua força e/ou poder, como forma de tranquilizar aquela jovem. Esta atitude tranquilizadora repetir-se-á quando Flor é levada pelos guardas imperiais como prisioneira. O Príncipe, então, segreda-lhe ao ouvido a promessa de que a salvará, revelando-se aqui uma maior intimidade, pela proximidade e local onde é depositado um beijo. E, apesar de não ter participado nesse acto de salvamento, mal a reencontra, beija-lhe a mão, gesto que pressupõe uma homenagem ao seu carácter etéreo, e que, de igual modo, revela a cumplicidade que entre ambos desde muito cedo se vislumbrou.

Para evitar qualquer dúvida quanto às intenções do Príncipe junto da fonte, refira-se que este vem acompanhado do seu cavalo, elemento indispensável para o destaque da virilidade de qualquer personagem. Este animal reitera também a ideia de juventude e de desejo. O que se assiste, entretanto, é à alteração do centro das atenções.

Assim, o jovem, inicialmente interessado em Babel, inicia uma perseguição cautelosa a Flor, a qual culmina na casa desta, no meio do bosque. Aí, e logo que entra, sente-se atraído pelo rubi caído no chão, que não é mais do que o sangue coagulado, proveniente do ferimento que a Princesa Babel fizera ao príncipe na testa.

O rubi é um emblema de felicidade que, segundo a tradição, afasta a tristeza. Logo, ao ser encontrado em casa de Flor, e sendo proveniente desta, poderá ser entendido como um indício de que tudo terminará bem. Por outro lado, a transmutação do sangue de estado líquido em sangue cristalizado (rubi), através da lambidela do cão, conotará o carácter excepcional desta personagem, e permitirá até uma leitura mais arrojada. Poderá ser visto como o saciar da paixão, ainda mais que a sua cor remete para o estado do seu coração, apaixonado e inflamado de desejo.

O encontro dos jovens na choupana deve-se, sobretudo, ao aumento da intensidade da tempestade, o que leva a crer que a natureza ajudou à sua união, a qual não deixa grandes dúvidas quando, ao romper da manhã, “os passarinhos já cantam e as florinhas avivam as suas lindas cores”, estado claramente partilhado pelo par enamorado mal se abre a porta da choupana. É o momento em que se faz luz e é quando se dá a conhecer, ainda que de uma forma metafórica, o que terá acontecido ou voltará a acontecer.

Tudo decorre sem testemunhas, pois do avô nunca mais se falou, e só agora se abre a porta. O Príncipe coloca a jovem “na sela do seu cavalo, num idílio de amor” (p. 24). Esta acção deixa poucas margens para dúvidas quanto à consumação do acto sexual, comprovando ainda o domínio masculino, como tradicionalmente imposto. Quanto ao deleite do jovem ao se predispor para “gozar as delícias da esplendorosa e orvalhada manhã” (p. 24), esta poderá ser associada à própria beleza feminina juvenil à sua própria satisfação sexual. Prova ainda da perda da inocência de Flor, para além da presença do sangue/rubi, é a referência, por parte do narrador, à saudade que o Príncipe tem da sua “imagem angelical”, ainda que este sentimento seja referido a propósito da sua figura, vislumbrada junto à fonte, transfigurada. Quanto ao sentimento que os une é visível o encantamento amoroso, pois ambos sorriem amorosamente nessa manhã.

A transfiguração só voltará a ocorrer na presença das tropas do Príncipe e quando Flor é apresentada à corte deste, provavelmente para que de imediato seja respeitada, garantindo-lhe, assim, segurança. Aí, e mesmo antes de qualquer revelação,

surge já como princesa, “ricamente trajada, com uma corôa de ouro e diamantes na cabeça” (p. 35), adereços que ainda mais a dignificam. Mas não é só ela que aparece de acordo com a sua condição, a própria bolinha é introduzida num copo de cristal sobre uma salva de prata.

O efeito desejado é conseguido e visível pela reação de “toda a corte boquiaberta e, instintivamente ajoelhada” (p. 35) e comprovada pela condição de rainha, rapidamente alcançada. É curioso, no entanto, verificar que, apesar de não haver referência ao casamento, o que contribui para a economia da narrativa, a prenda do Príncipe à futura rainha foi “um riquíssimo anel, no qual (...) mandou encastrar o rubi em que se transformara a gotinha de sangue” (p. 38). O rubi surge, mais uma vez, como símbolo da união e da felicidade.

Não obstante os obstáculos, esta relação revelar-se-á intensa e inflamada. Quando Flor, já rainha, é alvo da cilada da Princesa Babel e se assiste ao encontro dos amantes, o ex-príncipe de imediato a beija e a senta sobre o “arção da sela”, partindo “a toda a brida”(p. 42). Estes gestos testemunham a alegria do reencontro e a vontade rápida de retirar o seu bem precioso do sofrimento. Remetem também para a entrega mútua (beijo) e a avidez de satisfação. Cumprida a sua missão, “a bolinha mágica ascende, fixando-se em dois astros” (p. 54), o que confirma o retomar da ordem e do equilíbrio. Assiste-se também a uma fechar do círculo, pois no início do conto a bolinha é assemelhada a “um microscópico sistema planetário”. Alcançando o seu lugar, valida a teoria da circularidade do conto.

A impressão de desgraça paira no texto logo no início, apesar de camuflada, com a referência e apresentação de Babel, mas um verdadeiro presságio surge quando, pela manhã, a bolinha mágica cai por três vezes, primeiro das mãos da Imperatriz, em seguida das do Imperador e, logo depois, escapa-se finalmente das mãos da Princesinha Babel. Para leitores distraídos, o narrador alerta para a “comoção supersticiosa dos soberanos” (p. 4).

Reforçando o clima de superstição, o Imperador deixa cair “sobre o saleiro o copo ainda com água, que se parte.” Mais uma vez o leitor não conseguirá ficar indiferente, uma vez que o próprio Imperador diz que “- Tudo confirma o fatídico aviso da bola mágica. Grande desgraça vai acontecer” (p. 7). Surgem, assim, três elementos que, por si só, poderão conduzir a uma visão dos acontecimentos futuros: o sal, que é

um elemento destruidor por corrosão; a água, que em contacto com o sal fica salgada, é símbolo de “amargura de coração” (CHEVALIER 1994: 582); e o cristal partido, o que poderá indiciar a quebra dos poderes de clarividência. O facto de serem apresentados três elementos conduz também a uma probabilidade de concretização, neste caso, do mau presságio.

Para intensificar este clima premonitório, a Imperatriz, após aconselhar o marido a irem dormir a sesta, tem um sonho, o qual se realizará. Assim, mais tarde, ao visualizar o que sonhou, a Imperatriz sente-se, de imediato, angustiada. Apesar do sonho não ser da responsabilidade de quem o sonha, pois é espontâneo e incontrollado, este pode marcar quem o tem e indiciar o futuro.

O bosque, local que poderá gerar angústias, surge no sonho, mas, iluminado pelos archotes, é, de certa forma, regenerado e purificado. De facto, o bosque inicialmente terá a presença da Princesa Babel e da sua transgressão, mas surgirá nele, quase de imediato, uma entidade benigna, a Flor do Bosque.

Em *A Princesa Estrelinha*, a quem cabe primeiramente a tarefa de acolher e proteger Estrelinha é à avó. Esta personagem, que surge remetida ao nome de “Avózinha”, representa a segurança, proporcionando, por isso, o bem-estar da neta. Contudo, quando a estrela deixa de pertencer, ainda que temporariamente, à menina, a necessidade de escudar este tesouro continua e é recorrente. Assim, sempre que outros a têm em seu poder, independentemente do valor que lhe atribuem, procuram evitar a sua exposição: a velha colocou-a no bolso e o Príncipe numa caixa de cristal fechada à chave, sobre um contador de pau-santo e, posteriormente numa “outra de xarão, preta”, pois a anterior permitia ver através dela. A mudança de uma caixa de cristal para uma caixa de xarão confirma a necessidade de que esta relíquia fique devidamente abrigada.

Para a velha, a bolinha⁵⁷ simboliza a crença de ganhar bom dinheiro (“devia valer uma fortuna”), para o Príncipe era a satisfação de devolver o bem precioso à sua amada.

Apesar da estrela⁵⁸ se ter revelado uma ‘mais valia’ para a Princesa, há um sentimento dominante e misterioso. Também os pais, ao tentarem fazer com que a sua menina fosse igual às outras, procuram para o efeito a opinião de diversos médicos. Estes são chamados de “operadores” e declaravam ser impossível “tirar-lhe a estrelinha

⁵⁷ Em *A Bolinha Mágica* (1932).

⁵⁸ Em *A Princesa Estrelinha* (1951).

da testa”, não havendo, por isso, qualquer intervenção cirúrgica possível. Através destas alusões verifica-se a convivência sincrética, neste texto, entre elementos culturais contemporâneos e outros indistintos no tempo. Palavras como “operadores”, “operação” e “consultório” remetem para a evolução que a medicina teve já nos séculos XIX e XX, contrastando os mesmos com o ambiente, de certa forma medieval, que é insinuado, não só pela apresentação das personagens, mas também pelas actividades a que se dedicam (tocar harpa, caçadas) e pelas próprias imagens. Não obstante estes elementos, o que sobressai é a constante relutância face à desigualdade física e a convicção simultânea de que a diferença deve ser protegida, uma vez que se pode revelar um ponto fraco.

Transparece, ainda, um sentimento supersticioso ao haver referência, por exemplo, à forma como as mesas estão dispostas que, como o próprio narrador diz, são “augúrio de felicidade”.

2.4. A Família, a Religião e a Sexualidade

Os textos de Augusto de Santa-Rita remetem sempre para uma leitura que reforça a coesão familiar. A família era, na sua época, o núcleo da vida social, mas não funcionava como primeiro factor de “produção ideológica”, visto tratar-se apenas de um aparelho e agente de consolidação ideológica das concepções sociais e morais do Estado, a qual integrava a figura autoritária de pai e a figura doméstica da mãe. A solução passava pelo desenvolvimento das actividades intelectuais de forma a seleccionar procedimentos ideológicos, já que a escola deixara de ser única, passando a existir a “escola dos ricos” e a “escola dos pobres”.

Na obra de Augusto de Santa-Rita, a primazia dada à família pauta-se pelo louvor do grande momento que é o casamento, o que deve ser o matrimónio, através de belos períodos alusivos ao evento. Normalmente surgem no culminar das narrativas, como em *Os Bandoleiros* - “Um mês depois realisava-se, com grande pompa, o casamento de

António Reis e Maria Emília de Moraes – Rapina e Milita – cujo amor nasceu, em noite linda de luar, a meio dum pinhal e entre salteadores.”

Casos há em que o enlace ocorre não apenas entre as personagens centrais, mas também entre aqueles que os rodeiam, como é o caso de *O Menino Perdido*:

Uma enorme fila de automóveis serpenteava ao portão da grande quinta. Convidados de ambos os sexos, em traje de cerimónia – (casacas, fardas, decotes) – transpunham, constantemente, o amplo portão gradeado, aberto de par em par.

Dez minutos após entravam novamente os respectivos carros, seguindo com o olhar Josefina e Rosa, as quais, arrastando seus longos e diáfanos mantos de noiva, entravam também para os seus automóveis engrinaldados de cravos e rosas.

Mais de dez minutos decorridos, na linda igreja matriz, em fronteiros altares, efectuava-se a dupla cerimónia nupcial que para sempre uniria os dois venturosos pares.

Trata-se, sem dúvida, de um momento grandioso e com grande significado, que se reveste de grande simbolismo, sendo a revelação do amor recíproca.

A figura feminina, nomeadamente da mãe, funciona como suporte essencial da relação familiar, o qual, não existindo, leva a um desequilíbrio. Roque e a Esmeralda⁵⁹ são órfãos. Esmeralda perdera os pais há pouco (há dois anos a mãe e há cinco o pai); quanto aos de Roque, nada se sabe, estas informações também podem remeter para a realidade político-social e mesmo económica vivida, nomeadamente a guerra, com as consequências inerentes: miséria, doenças, morte e, inevitavelmente, desagregação familiar.

Provas dessa função determinante da figura feminina são os casamentos que surgem no final da obra, mais concretamente o do pai de Miss Mary com D. Viviana, após o ‘desaparecimento’ de Mistress Dolly, possibilitando, assim, a continuidade de um lar feliz. A presença da mulher/mãe funciona, assim, como uma força que mantém o equilíbrio.

Nos textos assiste-se a um final fechado e, logo, circular, não só ao nível do espaço, mas também do próprio tempo.

A acção de *De Marçano a Milionário* tem início numa manhã de Junho e é em Junho que Roque regressa a Lisboa. Quanto às personagens que surgem no início, no final reencontram-se no ponto de origem, não obstante se ter alterado a relação que

⁵⁹ Em *De Marçano a Milionário* (1937).

existia inicialmente entre elas. Assim, Roque e Esmeralda casam e o tio Malaquias vai viver para o lar, pertencente D. Viviana, senhora que acolheu Esmeralda quando esta saiu de casa. A novela atinge, então, a fase de resolução do problema, tão própria dos contos maravilhosos.

O final feliz é um dos pressupostos do texto para ser considerado conto de fadas e é indispensável aos contos populares, mas também é um dos pontos de vista educacionais da época. Ao ser referido “onde actualmente se encontram, muito felizes”⁶⁰ (p. 85), consegue perceber-se um discurso que pretende transmitir uma ideia de veracidade, pois, não dando falsas esperanças de felicidade eterna, encanta o leitor, mostrando-lhe que qualquer jovem, desde que ambicioso e persistente, conseguirá alcançar um bom futuro.

A moralidade implícita traduz a convicção de que quem se esforça sempre alcança e, por outro lado, de que o crime não compensa, funcionando como estímulo às boas práticas e também como dissuasão de determinadas atitudes.

A simpatia do herói faz com que este se identifique com o leitor, com as suas angústias. O herói, quanto mais simples e bom, mais se identifica com a criança.

Os caminhos errantes percorridos pelos heróis conduzem a um mundo de felicidade, sendo o casamento um lugar onde lhe será possível perpetuar-se, através dos filhos, como é tão comum nos textos da tradição popular portuguesa. Muitas vezes oriundo de um seio familiar diferente do tradicional, o herói, após o casamento, consegue colmatar a desgraça a que estava votado de início (orfandade) ou melhorar a sua situação.

Na apresentação do(s) casamento(s) manifesta-se o núcleo familiar tradicional - a família feliz - que corrobora valores nacionais. E o facto de serem três casamentos⁶¹ ainda mais enriquece a ideia da realização sem defeito, corroborada pela presença das flores que enfeitam a igreja, não deixando dúvidas quanto à pureza dos que se amam.

Também em *A Obra de Mestre Hilário*, são notórios os símbolos de pureza, lealdade e fidelidade na hora do enlace:

Valentina ... arrastando um longo manto de noiva, vaporoso e nêvo como a espuma do mar e ostentando uma linda grinalda de flores de laranjeira, coroando os

⁶⁰ Em *De Marçano a Milionário* (1937).

⁶¹ Idem.

doirados cabelos, regressava do Templo, dando o braço direito a Franklin Joice, o gentilíssimo noivo, a cuja figura esbelta, uma casaca de talhe irrepreensível, um colar e seis condecorações, imprimiam um cunho de extrema distinção.

Contudo, como se tentará mostrar de seguida, a casta apologia da virgindade e da pureza não deixarão, nas narrativas de Augusto de Santa Rita, de coexistir com um curioso cunho erotizante, já testemunhado no ponto anterior. Contribuindo sem dúvida, para o aumento da sua sedução, tal pendor manifesta, segundo creio, uma subtil mas muito forte coerência simbólica e figurativa.

2.4.1. Uma leitura possível de *A Princesa Estrelinha*

Para além deste momento sacramentado do amor, alguns dos textos testemunham a função primária do conto, concretamente a educação e instrução da criança e, em última instância, de todo aquele que o lê ou ouve. Numa leitura atenta é possível reconhecer os principais momentos da relação amorosa, a qual nem sempre seguiria os rituais religiosos.

O primeiro encontro da Princesa Estrelinha com o Príncipe dá-se quando ela já tem dezoito anos. Estrelinha é uma jovem prendada, dada à virtude, “passava horas em casa de seus pais fechada num quarto a escrever, (...) a tocar (...), a desenhar e a pintar”, e a sua forma de estar revela atenção para com a família, avisando os “pais que ia dar um passeio pelo bosque”. Para o efeito, Estrelinha “mandou aparelhar a sua égua “Favorita”, que era toda branca”. Estes elementos poderão ser tidos como verdadeiras metáforas da jovem, uma vez que esta se revelará a favorita do Príncipe, enquanto a cor branca da sua égua testemunhará o seu estado puro e casto. De facto trata-se de uma jovem que nunca saíra de casa (pelo menos sem ser acompanhada) até atingir a maioridade. Agora, para além de já ter idade, teve a permissão dos pais.

O encontro dá-se, então, a meio do bosque que, surpreendentemente, ou não, ficava a três léguas da casa em que morava a Princesa. Aí, o Príncipe surge “montado num lindo cavalo preto” e “fora àquele bosque à caça das gazelas”.

Refira-se de imediato a presença de vários elementos que autorizam – por audaciosa que seja – uma leitura claramente “erotizante” deste conto.

O bosque, como elemento equivalente à floresta, é o verdadeiro santuário em estado natural, condizendo com o estado da Princesa. E é no centro do bosque que tudo acontece.

Os referentes *cavalo* e *égua*, como metáforas de quem os conduz, adquirem conotação erótica. O cavalo é símbolo do psiquismo inconsciente, das impetuosidades do desejo e da juventude do homem, ligado aos relógios naturais ou à impetuosidade do desejo. O facto de ser branca, a égua à luz do dia, representa o instinto controlado, dominado, para além da beleza, o que traduz claramente aquela imagem feminina da Princesa pudica. O cavalo preto, para além de ser símbolo do desejo libertador, é onde o Príncipe vem “*montado*”, adjectivo pleno de erotismo, e adquire ainda maior valorização sexual uma vez que este vem “à caça de gazelas”.

A gazela é associada a velocidade, a beleza e a graça femininas. Estas características deixam transparecer, por um lado, a atitude do Príncipe face à presa, remetendo para a sua acuidade visual e rapidez e, por outro lado, apontam para os atributos dessa mesma presa, esquiva e bela, tal como a Princesa.

Este estado de indiferença da Princesa é também verificável pelo facto de, no início, não se referir que monte o cavalo. Só o Príncipe aparece montado, o que pode traduzir a ideia do ímpeto sexual do jovem, bem como a ideia pré-definida de domínio e posse por parte da figura masculina, ficando reservado à figura feminina a passividade, o que também pode ser testemunhado pelo facto de ser ele quem se dirige a ela, até mesmo para saber quem era e como se chamava.

A ânsia de consumação do acto sexual pode ainda inferir-se pelo facto do Príncipe de imediato pretender pedi-la em casamento. Por tradição, só depois da união espiritual (religiosa), seria possível a consumação física.

Por outro lado, três actos sucessivos asseguram o êxito do empreendimento e, de facto, o Príncipe encontrou-se com a Princesa vários dias, mas concretamente apresentados são apenas três, antes do compromisso oficial. Nesse dia, o Príncipe surgirá na casa da futura noiva num “coche doirado puxado por três parelhas de cavalos”. Estes, contrariamente ao que é hábito nos contos de fadas, serão cor de canela

e não pretos, o que poderá, também, comprovar a consumação do acto sexual antes dessa data, uma vez que o desejo originário já teria sido saciado.

Retomando o número três, como número fundamental que é, e que é apresentado a propósito da distância a que fica a casa, poderá ser um indício do que acontecerá, uma vez que, simbolicamente, serve para assegurar a probabilidade da concretização. Neste caso poderá remeter para o local concreto onde se confirmou a entrega da Princesa.

Perante este cenário romântico, o tempo parece ter passado sem se dar por ele, pois “o sol estava a baixar”, “enchendo o céu de grandes manchas vermelhas”.

O vermelho é a cor da paixão e da libido. É a cor do *eros* livre e triunfante. Por outro lado, dada a sua conotação sanguínea, é a cor que estimula a força e o desejo. Deste modo, a cor vermelha do astro reflecte o desejo aprisionado no coração daqueles jovens, que, ao ser contemplada, ainda mais inflama tais pulsões. Assiste-se, então, a uma mudança de estado psicológico daquela jovem, uma vez que já vai surgir montada na égua, toda branca, sempre a par do cavalo, todo preto, em que montava o Príncipe.

O desejo e o sentimento que os une são recíprocos: “vinham os dois muito contentes não obstante a companhia que os seguia”. Tal é visível pela inversão da colocação do sujeito (os dois), colocando em destaque a terceira pessoa do plural do verbo *Vir*, bem como pelo grau do adjectivo contente. O superlativo absoluto sintético transmite, também, uma ideia de continuidade e o verbo remete para um estado de crescente euforia.

O vermelho surgirá novamente quando, já quase no final do conto, o Príncipe se vai encontrar com a Estrelinha em casa de seus pais e “O sol descia no horizonte, como um grande balão vermelho”. Esta comparação permite, ainda, vislumbrar o desejo ardente do jovem.

Apesar de satisfeito com a sua caçada, esta ainda continuará, talvez como forma de satisfazer os outros Cavaleiros da Corte, que “soprando numas compridas trombetas, com os seus toques estridentes, davam sinal aos galgos para que avançassem em perseguição das gazelas, mal estas eram avistadas”.

É notório o vocabulário metafórico para transmitir a vontade voraz de cair sobre o despojo. A trombeta é um instrumento que associa o céu e a terra numa celebração comum. Por si só, “simboliza uma conjunção importante de elementos e

acontecimentos” (CHEVALIER 1994: 662) e, metaforicamente, poder-se-á interpretar como a ligação espiritual que ocorreu entre os dois jovens.

O Príncipe dá por terminada a caçada, ordenando que não tocassem mais trombetas, “porque a melhor gazela” daquele bosque já ele apanhara e, tal como o leão selvagem que conseguiu a sua presa e pretende desfrutar dela, disponibiliza os seus homens, argumentando que acompanhará a jovem a casa, abrindo, assim, caminho para se ‘saciar’.

Nessa altura Estrelinha, apercebendo-se do perigo que corre, fica receosa: o facto de se fazer de noite no caminho torna possível a revelação do seu segredo e, eroticamente falando, de transgredir, possibilitando a aproximação física. A noite é confidente e, no termo celta do tempo “o começo da jornada” (CHEVALIER 1994: 473), bem como o “símbolo do desaparecimento de todo o conhecimento distinto” (CHEVALIER 1994: 308), o que comprova os receios da personagem feminina.

Também o facto de não querer ser visto a levar Estrelinha a casa conduz a uma leitura que confirma a transgressão do Príncipe.

Apesar dos impulsos que dominam o Príncipe, poder-se-á dizer que se trata de um jovem digno da Princesa, facto visível pelo lenço que oferece à Estrelinha, branco e de seda. Este simboliza a sua condição real, mas também a maciez e candura, não só da textura do lenço mas, metaforicamente, da sua tez e do seu carácter.

Os encontros repetem-se e são combinados no dia anterior, para a mesma hora e o mesmo local (“no mesmo sítio onde ele a encontrara na véspera”), mas os equinos em que seguem passam a ter cores diferentes. Há como que um desvirtuar das personagens ou, provavelmente, um comprovar da consumação da entrega ocorrida no primeiro encontro.

Assim, a Estrelinha volta a surgir numa égua, mas agora de cor creme, com o nome “*Mimosa*”. Já não é branca e aparece “com seus arreios de coiro e prata”. Os arreios poderão remeter para a ideia de controlo e a prata, que é o princípio passivo, feminino, para a pureza, o desejo, a ansiedade e a excitação face ao encontro. Esta predisposição pode ainda deduzir-se pela forma como é referida a sua partida “saltou, logo, para o selim e partiu a galope, a caminho do bosque”) e, à sua espera “lá estava, numa grande ansiedade”, o Príncipe.

“Mimosa” é o que ela devia ser para o seu amado e, mais uma vez, através da caracterização cromática dos animais, consegue-se o reflexo das personagens. O Príncipe chega num cavalo cinzento (provavelmente pela impetuosidade mitigada do desejo, dada a satisfação já ter ocorrido), com um “lindo gorro emplumado”, o que transmite uma imagem de poder, de domínio, qual galo na capoeira.

Esta ideia de poder é corroborada com o beijo na mão, ao chegar junto de Estrelinha. Há, entre ambas, como que uma transferência de poder e de energia, uma entrega.

Nas cores creme e cinzentas poder-se-á também ver a proximidade para que caminham. Deixando um estado de desejo (quase) incontrollável, evoluem para uma envolvimento mútua que os levará à simbiose total, que só será conseguida quando deixam de estar em transgressão.

O Príncipe surgirá, ainda, num cavalo branco, no dia em que vai jantar a casa dos pais da Estrelinha. Aqui, a escolha do branco poderá servir de contributo à sua própria imagem, uma vez que são os pais que, oficialmente, lhe poderão dar a Estrelinha.

O Príncipe é, então, recebido para jantar e, apesar de esta refeição não ser descrita pelo narrador, serve de pretexto para que todos tenham conhecimento das virtudes da Princesa. Refira-se que comer nunca é simplesmente alimentar-se, pois a comida exerce enorme poder afectivo e estar a comer equivale a estar num porto seguro, diz Francesca Blockeel (2001). Deste modo, o prazer de estar a comer compensa e dá calor e é “à hora do almoço, sentado à mesa, entre a Rainha e o Rei” que o Príncipe ganha coragem para lhes revelar a sua relação e a sua intenção de casar.

A pureza e castidade transmitida pelo Príncipe (ao chegar num cavalo branco), vai ter o seu preço, uma vez que não pôde dar resposta aos impulsos do coração e, no regresso a casa, surge “firme no selim e esporeando o cavalo”, numa noite de luar. Mais uma vez encontram-se elementos que remetem para os processos fisiológicos da sexualidade masculina, ainda mais que “o luar parecia leite a escorrer das árvores, todo entornado no chão” e “à luz daquele branco luar, dir-se-ia também ter saído dum banho de leite”, “alvo de neve”. Esta última referência à neve pode ainda ser entendido como água nocturna, “lunar e leitosa, onde a libido desperta” (CHEVALIER 1994: 44).

Ao contrário das histórias tradicionais, neste mundo ficcional não há malvados e o processo de oposição surge da própria contradição íntima da protagonista. A Princesa Estrelinha mente por recluir o seu aspecto físico e, apesar de se conseguir livrar da estrela na testa, acaba por se entristecer consigo própria. O voltar a gostar de si, que é apresentado pelo facto de contar a verdade, vai trazer-lhe de volta os dotes perdidos e, consequentemente, o seu estado de beleza e perfeição.

Ainda no mesmo texto, a velha “alcachinada” é, simbolicamente, sinal de sabedoria e de virtude, ideia reforçada pelo peso do “molho de lenha” que traz às costas e que esconde um conhecimento e uma ciência sobre-humana, mas causa perturbações, o que se relaciona com o espírito e funções desta personagem.

Aparentemente, a velha surge como oponente. Trata-se de uma figura que por si só é enigmática, pois surge no meio do bosque ao escurecer e, na sua choupana, ao observar a libra, canta “com a sua voz rouca que parece mesma duma bruxa”. Revela-se, no entanto, apenas alguém com grande sentido de oportunidade e que ajuda a protagonista a encontrar-se.

A figura desta velha permite, ainda, outras possibilidades de interpretação. Como justificar a sua presença, à noite, pelo bosque? Servirá ela de iniciadora nas actividades de alcova, tendo ela mesmo proporcionado o primeiro encontro dos jovens? Se sim, então a estrelinha poderá simbolizar o segredo que ficou com a velha, pago a peso de ouro (“mais de trezentas libras”), segredo esse que, ameaçado de ser descoberto, fez com que a jovem ficasse insegura, não conseguindo desenvolver os seus dotes. Para que tal voltasse a acontecer, a devolução da estrelinha teve de ser bem paga, garantindo, assim, o sigilo, e, de facto, a velha anualmente passa a receber a mesma quantia recebida, para além de ter recebido um castelo feudal. A velha parece, pois, encarnar no conto um saber feminino e pragmático, muito ligado ao lado material da existência.

3- Quando Autor e Narrador se tocam

O autor parece procurar a felicidade das suas personagens e para tal socorre-se das mais diversas estratégias. Não obstante a situação político-social, ele consegue estabelecer a harmonia familiar e do próprio país, através da apresentação de uma atitude praticável na realidade. Tal é verificável através da leitura de uma obra sua, de cariz curiosamente político.

Franklin Joice⁶², dirigente de uma facção política que defende a linha política do Estado, dirige-se a uma casa de proletários e convence as mães, filhos e esposas ao apaziguamento, à trégua. Por outro lado, e apesar das personagens apresentarem ligação a uma força política adversa, o narrador valoriza o carácter dessa mesma personagem, de forma a justificar as suas atitudes, presentes e futuras. Neste caso, Zé Falcão⁶³ fora influenciado a ficar ao lado de “Os Laicos e a Seita-Ruiva”. Assim sendo, mesmo quando muda de facção política, tal surgirá como normal, uma vez que o seu carácter, de “nobre coração que uma paixão idealista, mas inacessível, desviara do caminho”, para tal o conduziria.

No seu arrependimento, à porta do tribunal, a sua atitude é justificada pelo facto de se tratar de uma injustiça. Na verdade, tal actuação foi motivada pelo facto de ter sido influenciado por falsos princípios de Igualitarismo.

Deste modo, o narrador encontra de forma subtil a justificação para a atitude do partido dos Rubros (transparentemente aludindo ao Comunismo):

(...) a ânsia pelo poder é apenas devida à inveja (chorando copiosamente e sentindo o remorso de ter comungado os mesmos pontos de vista dos seus camaradas; em cujo âmago quasi sempre, apenas, um sentimento de inveja ditara a submissão contra a legitimidade do Capital, foi que Zé Falcão escutou a leitura do nobre

⁶² Personagem de *A Obra do Mestre Hilário* que, apesar de se encontrar na frente política contrária, se assemelha a um tal Sérgio Príncipe. Tratou-se de “um aventureiro, ex-ferroviário e ex-sindicalista, de uma organização terrorista secreta, a Grande Ordem dos Cavaleiros do Patronato, para a defesa dos “que tinham a perder”, que, “seguindo os modelos das organizações patronais de Barcelona e dos fascistas italianos, tentou montar uma milícia de comerciantes armados (uma “guarda burguesa” como lhe chamou *O Século*), para a luta de rua contra os sindicalistas. Durante as greves de Maio de 1920, Príncipe tentou oferecer os seus serviços à polícia. Em Setembro de 1922, porém, a organização sindical rival, a Legião Vermelha, fez-lhe uma espera, apunhalou-o, e pô-lo fora de jogo”. (RAMOS 1994:606)

⁶³ Em *A Obra de Mestre Hilário* (1928).

testamento, que tanto dignificava a honrada Memória do grande capitalista, carácter exemplar, modelo de virtudes.

A responsabilidade do atentado é relegada para operários de menor categoria. Torna-se, pois, notória a radicalização no apontar de culpados de uma situação, tendo como premissa dar resposta a uma ideologia latente e que seria de todo conveniente que imbuísse, desde logo, os mais novos. Todavia, de forma ténue, o narrador vai deixando falar o próprio autor, permitindo-lhe mostrar o país. Metaforicamente é feita a caracterização do governo e da situação política dos anos vinte, transparecendo a criação de uma nova força política como única solução para a situação que se vivia, uma vez que “se dispunha a contrapor uma colossal barreira, um formidável dique à fúria destruidora”:

É no contexto deste combate – desta guerra civil, mais ou menos larvar, mas que não excluiu importantes confrontos militares nas principais cidades, milhares de presos, de deportados e muitas centenas de mortos e feridos – que se deve procurar entender o sinuoso mas firme percurso de afirmação do salazarismo na ditadura, até ao seu efectivo controle do Estado. (RAMOS 1994: 152)

Esta consciência, por parte do autor, da existência de duas facções políticas vai sendo gradualmente explorada, perante “a onda avassaladora, do vendaval pedagógico que assolava as velas da grande barca da governança pública, prestes a afundar-se”, tal como é referido pelo narrador. De um lado estão “Os Laicos e a Seita-Rubra”, que se preparavam para “assaltar o Poder, organizando comícios de propaganda extremista”, em que se preconizava abertamente a guerra ao Capital, à Nobreza, à Igreja e a toda a legislação em vigor,

no fundo surge personificada “a esquerda do Partido Republicano Português, a Esquerda Democrática os seareiros, os radicais, os alvaristas, em suma, o conjunto da esquerda republicana mais ou menos jacobina, que, no curto consulado de Costa Gomes começara a sofrer as primeiras medidas repressivas, vai enveredar claramente pela via da conspiração revolucionária contra a ditadura, apoiada nos sectores mais activos do movimento operário comunista ou anarco-sindicalista” (RAMOS 1994: 164);

de outro lado os “Ordistas”, grupo que “se arvorara em defensor dos princípios estabelecidos, da Igreja, das garantias e liberdades individuais” e que se identifica com “a direita dos partidos republicanos (a União Liberal Republicana, de Cunha Leal, o Partido Republicano Português – António Maria da Silva, Marques Guedes e outros)” (RAMOS 1994: 164). De forma subtil há uma alusão às forças opositoras ao regime, que criticam a ordem estabelecida através de vozes discordantes, bem como àquelas que são detentoras do poder “- cada facção política tinha a sua espada, a sua tropa de confiança -, comprometendo a eficácia operacional da conspiração” (Ibidem:154). De forma a agilizar a sua actuação, o jornal é o meio escolhido para comunicar, não como “mero exercício de estilo”, mas como acontecera a 21 de Junho de 1928, em que se começa a editar

o jornal *Revolução Nacional*, dirigido por tenente Pinto Correia, e funda-se como força política de apoio a Gomes da Costa e com vocação de futuro partido único, uma União Nacional, onde pontificam os principais próceres desta nova geração integralista e os seus aliados militares. (ROSAS 1994: 162)

Nesta obra, também Franklin Joice, personagem central, ao iniciar a sua actividade política como líder do grupo partidário “Ordistas”, funda o seu jornal “A Ordem”. Por outro lado, e de igual modo Augusto de Santa-Rita fundara o *Pim-Pam-Pum*.

O jornal é o meio através do qual se comunica e, tal como para a infância surge o *Pim-Pam-Pum*, aqui surge “o grande jornal – A Ordem”, que funcionava como órgão principal do novo partido político, defensor dos princípios estabelecidos, da Igreja, das garantias e liberdades individuais.

Por outro lado, esta personagem, Franklin Joice, está ligada a figuras de renome internacional, dois nomes que, curiosamente, se juntam e, remetem para duas personalidades contemporâneas do autor: James Joice⁶⁴ e Franklin Roosevelt⁶⁵.

⁶⁴ Nasceu em Dublin, a 2 de Fevereiro de 1882 e morreu em Zurique, Suíça, a 13 de Janeiro de 1941. James Augustine Aloysius Joyce foi um escritor irlandês expatriado, descendente de uma família católica abastada, que acaba por rejeitar o catolicismo aos dezasseis anos. Apesar disso, a filosofia de Tomás de Aquino permaneceu uma de suas fortes influências por toda a sua vida.

⁶⁵ Nasceu a 30 de Janeiro de 1882, em Hyde Park, Nova Iorque e morreu a 12 de Abril de 1945, em Warm Springs. Geórgia. Franklin Delano Roosevelt foi o 32º presidente dos Estados Unidos da América (1933-1945), nação que recuperou após a crise de 29, dando condições melhores de trabalho aos americanos, alcançando metas militares e industriais, levando energia eléctrica e modernidade às regiões mais pobres do país, traçando o destino dos americanos rumo à potência que são hoje.

Do primeiro estão presentes os fundamentos católicos, do segundo são notórias as preocupações sociais, na procura constante de melhores condições de vida e de trabalho.

O nome Franklin poderá ainda remeter para Benjamin Franklin⁶⁶ um homem religioso, calvinista, e ao mesmo tempo uma figura representativa do Iluminismo, que se tornou o primeiro Postmaster General (ministro dos correios) dos Estados Unidos da América. Deixou os estudos aos dez anos de idade e aos doze começou a trabalhar como aprendiz do seu irmão, James, um impressor que publicava um jornal chamado "*New England Courant*".

A semelhança com a personagem referida poder-se-á prender com a determinação e com o facto de ter trabalhado com um irmão (numa indústria tipográfica). Franklin Joice surge como um jovem

(...) forte, um lutador incansável em cujo espírito a semente da Fé, germinara e florira, enraizando n'alma uma viva consciência e uma vontade de ferro. Nada o desanimava, o abatia. Quanto mais acesa era a luta, mais ela ainda o tentava e maior era o dispêndio da sua imensa energia.

Tal como Franklin Roosevelt ou Benjamin Franklin, esta personagem interessava-se muito pelos assuntos públicos, acabando por levar uma vida ligada à política e aos negócios. Subitamente, foi convidado a formar ministério e a enfrentar um "inimigo terrível que ameaçava e punha constantemente em risco a estabilidade governamental pela fusão dos dois partidos radicais "A Seita-Rubra e os Laicos".

A própria vivência do autor pode ser testemunhada quando coloca a personagem Mestre Hilário, "alheio a toda a Política" e sendo "apenas o Grande Educador que não permitia dentro da Congregação a mínima discussão política, motivo pelo qual era respeitado por todas as facções, nunca inspirando ódios nem malquerenças."⁶⁷ De facto, Augusto de Santa-Rita, querendo, como Mestre Hilário, ser respeitado por todos,

⁶⁶ Nasceu em Boston, a 17 de Janeiro de 1706 e morreu em Filadélfia, a 17 de Abril de 1790. Jornalista, editor, autor, maçom, filantropo, abolicionista, funcionário público, cientista, diplomata, inventor e ianque, também um dos líderes da Revolução Americana, e é muito conhecido pelas suas muitas citações e pelas experiências com a electricidade. Fundou a Universidade de Nova York e a sociedade filosófica americana com o fim de fomentar a comunicação das descobertas entre os homens da ciência. Ele já tinha começado a pesquisa da estática, que o iria ocupar, juntamente com outros temas científicos, até ao fim da sua vida (juntamente com a política e com os negócios).

⁶⁷ Em *A Obra de Mestre Hilário*.

acabou por nunca tomar uma posição explícita, optando por uma facção política, ideológica ou mesmo estética, a qual, todavia, poderá ter estado desde sempre no seu horizonte: “No íntimo, porém, da sua consciência, aplaudia a atitude de Franklin Joice e de seus partidários aos quais inculcava em suas perleiras da Fé, o estímulo e a confiança precisos para o triunfo das suas aspirações.”⁶⁸

O autor transmite, também, uma notável consciência do estado do país, ao apontar, de forma metafórica, a falta da disciplina de Ritmo em Portugal, afirmando que

Em quasi todos os países cultos da Europa e da América, existem cursos de Dicção Rítmica, criados por iniciativa particular, onde facilmente se encontram alguns grandes mestres e alguns notáveis discípulos. Só em Portugal não apareceu, ainda, quem se lembrasse de preencher tão importante lacuna, criando uma Escola em que a Rítmica fosse ministrada por iniciativa particular, sem a sensação oficial emanada de um Conservatório como o que, à semelhança das outras nações, possuímos mas que se destina apenas a criar profissionais de teatro: - actores e actrizes.⁶⁹

A este propósito o narrador refere Berta Singerman⁷⁰ e Margarida Lopes de Almeida⁷¹, nomes de actrizes famosas como exemplos de alguém que já criou o gosto pela dicção “lançando em chão, pouco adubado ainda, as sementes da eurítmia verbal”. Nesta metáfora poder-se-á visualizar o seu próprio trabalho, embora os agentes de tal acção sejam femininos.

A forma de mostrar o país através da correcta forma de agir é constante e, curiosamente, ainda em *A Obra de Mestre Hilário*, surge através da idealização de Portugal futuro.

O narrador começa, logo no início do texto, por dar a conhecer a época desta história, dizendo que “decorre no ano de 1960 e estende-se, possivelmente, ao ano 2000.”.

Crítica-se de forma subtil o país de então, revelando, no entanto, a esperança de dias melhores: “Tornarei pretérito o Futuro; falar-vos-ei como se há muito tivesse

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Em *Os Palhaços*.

⁷⁰ Nome que remete para a actriz Berta Singerman, nascida em 1901.

⁷¹ Escultora e professora, actriz e declamadora, nascida em 1897. Filha do casal de escritores - Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida, dois dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

decorrido o ano de 1960. Não vos admireis, pois, de não achardes, ainda, em Portugal, os melhoramentos morais e materiais que a história reza.”

E para testemunhar a inexistência do que acaba de nomear, o narrador apresenta de seguida a personagem central:

Está, talvez, ainda por nascer o protagonista desta novela, - (o homem privilegiado que eu quisera ter sido, que não sou por falta de mérito e do qual serei apenas humilde precursor, quando muito,) – o grande educador, o feliz autor duma admirável obra nacional.

Deste modo, o autor não só deixa transparecer o ambiente cultural da época como reitera a sensação de insatisfação face ao seu próprio percurso vivencial. Este sentimento é peculiar e está presente ao longo de toda a sua produção literária. Concomitantemente, é perceptível a figura de Augusto de Santa-Rita através da personagem Mestre Hilário (e registe-se, suplementarmente, a afinidade lexical entre os apelidos do autor e da sua personagem):

Desde o raiar da sua juventude que, quási exclusivamente, se dedicara aos pequeninos, dirigindo periódicos e obras literárias e, principalmente, poéticas, pois Mestre Hilário fôra sempre e era, em teoria e na prática, na obra e na vida, acima de tudo um extraordinário poeta de intuição genial.

Por toda a obra estão presentes diversos elementos que nos ajudam a conhecer a realidade de então, bem diferente da de hoje em dia.

Há referência aos fardamentos⁷² e à forma como, organizadamente, os discípulos aguardavam a chegada do Presidente, seguido do “seu séquito de ministros e secretários”; as crianças entoavam “a Portuguesa, em continência”, quando recebiam o Presidente. Por outro lado, somos surpreendidos pela visita do próprio Presidente à obra de Mestre Hilário de Santa-Rosa : “como prova da muita consideração e apreço que lhe merecia a benemérita Instituição” – a Grande Confederação Infantil, o que, de forma graciosa, poderá ser uma demonstração da *dedicação e agradecimento* que o chefe de estado tem pelas grandes obras! Nesta atitude, bem como no convite que Franklin Joice

⁷² Em *A Obra do Mestre Hilário*.

tem para “formar ministério” poder-se-á vislumbrar a figura de António de Oliveira Salazar, ministro das Finanças entre 1928 e 1932.

Como forma de enriquecer o léxico e revelando o conhecimento que o autor tinha das línguas inglesa e francesa, ou apenas como documento do que se falava em Portugal, encontram-se diversos estrangeirismos, como sejam “écran”, “bureau”, “haut parleur”, “étagère”, “complot”, “clowns”, “bonet”, “hole”, “maple” ou “chauffeur”.

O tipo de profissão a seguir, dependendo do interesse pessoal, mas também das convenções sociais, está patente, por exemplo, em *Os Palhaços*. Quando as palavras de Pedro aconselham o irmão Paulinho a mudar de vida, este segue os conselhos. Não obstante, nota-se o espírito insatisfeito do narrador que, se por um lado parece sentir-se obrigado a referir o senso-comum, por outro lado exalta um desejo de mudança, de diferença, como documenta a passagem que se segue:

– Confessaste-me há pouco que eras palhaço. Desculpa, meu querido irmão, mas não te parece que ser palhaço é uma profissão muito feia?! Ora tu possues, por direito de herança, metade dos bens que eu administro. Não precisas de ganhar a tua vida a fazer rir os outros. Deixa de ser palhaço e vem viver connosco.

Entanto, Clara insurgiu-se: - «Então que tem lá isso?! Paulo é um artista! É uma arte como outra qualquer! Divertir as crianças!... Há lá missão mais bonita! ...»

Paulo sorriu para Clara que levemente corou, baixando os olhos, e murmurando com ternura:

- «Muito obrigado, Clara, pela justiça que faz ao meu ingrato ofício. Todavia o Pedro tem razão. Não falou por ele, falou por toda a gente, e a Clara falou de si que é diferente dos outros. Mas os outros só pensam assim quando me não dão palmas. E eu não posso passar sem as palmas dos outros, o que me causa uma grande alegria!»

Pedro e Rosa não perceberam bem o que ele queria dizer; só Clara o percebeu, sem mesmo se aperceber de que o havia entendido. – (isto é um pouco complicado para os meninos mas passem adiante que hão-de gostar do resto) –

No comentário do narrador é de todo perceptível a presença do próprio autor, Augusto de Santa-Rita, ele próprio um artista – uma presença recorrente ao longo da sua obra. A sua atitude vai ao encontro daquela que fora tomada por Sarinha que, sendo “bacharel e autor de livros de poesia, não deixava de ser, em 1911, aos olhos da rica família da sua namorada, um “inútil” e “para resolver em parte o problema desta gente qualificada [...] desenvolveu a teoria de uma nova nobreza, como forma de integrar na

sociedade o talento e o prestígio.” (RAMOS 1994: 544). Com isto não se pretende afirmar que Augusto de Santa-Rita era um defensor de títulos, os quais tinham sido, aliás, proibidos⁷³, a 5 de Outubro de 1910. O que, de facto, sobressai é o seu gosto pela arte ao longo da vida.

Por outro lado, tal como acontece na literatura popular, o autor ignora o adulto e rejeita a necessidade de o cortejar e de obter a sua aprovação. O carácter comunicativo inerente possibilita a estimulação da imaginação do destinatário infantil (“os meninos”), conferindo, simultaneamente, veracidade à narrativa para não se perder o efeito dos acontecimentos.

Para além deste aspecto biográfico, consegue perceber-se de igual modo a valorização que Augusto de Santa-Rita dá à arte, bem como o estado a que estavam votados determinadas manifestações artísticas. Diferentes entre os demais, os artistas dificilmente eram reconhecidos, sentindo, por isso, necessidade de se refugiarem no estrangeiro. A arte era relegada para segundo plano a partir do momento em que passassem a integrar uma família dita tradicional.

O mesmo acontece em *O Menino Perdido*⁷⁴, onde é notória a forma como os artistas eram vistos pela sociedade de então. Toninho e sua mãe, Rosa, apesar de, por contingências da vida terem sido separados desde cedo, acabam por se encontrar fora de Portugal, pois “a arte também se aprende, apesar do jeito ser determinante”. Ambos “artistas” viram-se forçados a deixar o país em busca de melhores condições. A personagem feminina, no meio do desânimo a que se entrega face à perda do filho, é convidada por um empresário a integrar uma companhia no Real Teatro de Madrid, dada a sua voz de soprano; Toninho, que fora criado em casa de uma senhora condessa, desenvolvera capacidades artísticas e é levado pelo Dr. Jorge Guedes, “governador daquele distrito - político de grande influência” e grande amigo de um falecido filho da senhora Condessa, para a Academia das Belas Artes do Porto, primeiramente, e depois para França e Itália, como “pensionista do Estado” para concluir os estudos⁷⁵. Rosa,

⁷³ “(...) mas a imprensa voltou em breve a abrir colunas sociais, registando casamentos, funerais, festas, acontecimentos desportivos, onde a “nossa primeira sociedade” passeava os seus títulos e aquilo que os jornalistas identificavam como “bom gosto” (RAMOS 1994: 544).

⁷⁴ Junho de 1930.

⁷⁵ À semelhança de Giotto (pintor e arquitecto italiano que foi discípulo de Cinni di Pepo, mais conhecido na história da arte por seu apelido, Cimabue, e o introdutor da perspectiva na pintura, durante o renascimento), esta personagem é levada para Paris. Por sua vez, é perceptível a influência da figura do pintor Guilherme Santa-Rita, irmão do autor, que estudou em Paris.

após se ter tornado “a grande cantora portuguesa”, ao tornar-se esposa, “abandonara para sempre a sua vida de teatro”, enquanto Toninho, apesar de constituir família, se torna “um grande pintor português”, “pensionista do Estado em Paris”.

Curiosa é a forma como distintamente a arte é vista pelas figuras masculinas e pelas femininas. Tal como acontece em *Os Palhaços*, também aqui é Bernarda que valoriza os desenhos de Toninho:

Ria Bernarda das garatujas do seu menino, ao contrário do feitor que, constantemente, o repreendia, alegando o estrago de papel e o tempo perdido, mais bem empregado, lá no seu entender, se ele o aproveitasse ou aprendendo a ler ou ajudando-o nos trabalhos do amanhã e no tratamento da criação.

- «Ó «home», ele é ainda tão pequenino!» Desculpava-o a bondosa Bernarda, afagando Toninho, o qual, intuitivamente, corria para o regaço da sua mãe adoptiva, que ele sentia adorá-lo, quâsi, dir-se-ia, como mãe verdadeira.

A figura paterna, “em sua crassa ignorância”, como refere o próprio narrador, chega mesmo a ralar com a criança

- «Hás-de torná-lo um mandrião, um inútil» - ralhava, rudemente, Miguel, ignorante do alto significado daquela vocação incipiente e do seu possível aproveitamento quando revelada num outro meio propício e orientada e guiada por uma consciência culta.

e a afirmar que “-«Poetas e troca-tintas é tudo gente sem préstimo!»”.

O narrador é onisciente e mantém uma incursão progressivamente presente, decisiva para a tomada de conhecimentos do desenrolar dos acontecimentos, não só dominando a relação entre descrição, narração e diálogo, como também caracterizando as personagens, seleccionando os episódios do enredo, sobretudo veiculando os símbolos e relacionando-os com a própria vida afectiva e cognitiva do leitor. A ligação verbal possibilita, ainda, uma articulação corrente de acontecimentos.

O início da novela *Os Bandoleiros* é disso mesmo testemunho. Antecedida por uma carta aos “Meninos Leitores”, nela o narrador identifica a época em que irão decorrer os acontecimentos, referindo que a história se passou “no ano de mil setecentos e tal”, época em “que inda não existiam entre nós comboios, vapores, aeroplanos,

Imprensa, e portanto, o querido «Pim Pam Pum».», mas sim “deligências, liteiras, carros de bois, berlindas ou no dorso dos elefantes, camelos, muares ou jumentinhos. No tempo em que imperava o azeite, como iluminação...” e em que a família se reunia “...ouvindo a Sagrada Bíblia ou contando historias verídicas, não da carochinha viúva e do João Ratão, mas de bandidos e salteadores, que hoje raramente se encontram e que então assolavam pelos ermos caminhos assaltando viajeiros.”.

O tom do narrador traduz uma ingenuidade, considerada técnica essencial para a o efeito de autenticidade do texto: simplicidade estilística (frases curtas, diálogos simples, vocabulário relativamente limitado), o que se justifica havendo a adaptação da narrativa ao ponto de vista da criança e apresentando parte do discurso através dos seus olhos.

Ainda no que diz respeito ao narrador, é notório o conhecimento que este tem das personagens e de tudo o que as rodeia, sendo surpreendente o envolvimento que deixa transparecer ao manifestar-se na primeira pessoa do plural. Deste modo, surge, por um lado, como verdadeiro espectador; mas, ao mesmo tempo, autor e narrador confundem-se num só, aparecendo nomeações como “da nossa linda cidade”, “dos nossos costumes”, ou “os nossos hóspedes”. O narrador deixa, então, de ser, momentaneamente, heterodiegético e passa a homodiegético. Note-se que esta identificação/confusão quando é narrada, por exemplo, a viagem dos americanos pela cidade de Lisboa⁷⁶, pode transmitir a pertença e o gosto do autor por este local, facilitando, também, a identificação com o narrador e reforçando o contacto com o leitor infantil.

O autor não consegue anular a sua existência, mas, antes, surge como um verdadeiro *flâneur* na sua cidade, inculindo ao texto uma certa verosimilhança, sendo a sua presença perceptível em vários ambientes. A cidade de Lisboa e arredores, nomeadamente Alfama ou Cascais, são ambientes onde as personagens circulam.

⁷⁶ Em *A Obra de Mestre Hilário* (1928).

4. Breves observações acerca do *Pim-Pam-Pum*

Com a emergência de novos códigos de conduta dos anos 20 e 30, incitada pela acção das políticas educativas e culturais dos Estados e pelos próprios *mass media* - imprensa, a rádio e o cinema - que fornecem a mesma informação a toda a gente, assiste-se à desagregação dos referentes culturais tradicionais, havendo uma tendência para a uniformização dos modos de vida. Por seu turno, do ponto de vista social, as grandes diferenças entre classes diluem-se, não obstante alguns antagonismos. “Os operários, concentrados nas grandes cidades, eram vistos como uma “massa”, já mais ou menos organizada, aparentemente cheia de agravos e sem a reverência pelas autoridades que ainda se julgava tivesse a população dos campos.” (RAMOS 1994: 552)

A cultura passa a ser de massas, pertença de um grande público trabalhador, sem grandes exigências, mas que gosta de ocupar os tempos livres. Implicitamente surgem trabalhos que implicam pouco esforço de compreensão, alguma superficialidade e procuram a novidade, sem perder de vista a indução de determinados comportamentos e valores, ao mesmo tempo que despertam necessidades de consumo.

A página impressa assume uma importância lúdica, mas sobretudo assume-se como elemento pedagógico e formador da identidade pessoal e nacional, facetas a que a literatura infantil raramente escapa, como refere Natércia Rocha:

É de registar que o pendor pedagógico deitou raízes tão fundas que hoje, já no século XXI, é ainda necessário fazer a defesa do elemento não-didáctico; a preocupação didáctico-moralista persiste em asfixiar a obra literária para crianças, impondo-lhe o desempenho de funções que não são exigidas ao trabalho literário para adultos. (2001: 49)

A literatura surge como meio de evasão possível ao próprio quotidiano. Enquanto os mais cultos se dedicavam à leitura de obras profundas e de maior fôlego, onde se reflectiam as angústias da época, as massas preferiam obras que permitissem sonhar, onde a rapariga encontrava o amor eterno com que sempre sonhara e o jovem

um cenário de aventuras. Muitos começaram a ser difundidos pela rádio ou inseridos em jornais diários.

De entre o leque de publicações, como apresentado no início do presente trabalho, destaca-se o *Pim-Pam-Pum*. Aqui poder-se-ão apontar três grandes grupos, relativamente ao tipo de textos apresentados, independentemente do género a que pertençam: um que engloba novelas de carácter predominantemente realista, relatando uma época citadina e rural; outro que diz respeito a obras mais didácticas e um último que abarca um conjunto de textos com forte recriação de contos populares.

Quanto às temáticas tratadas, estas vão ao encontro do que era então politicamente correcto, das regras da boa educação e dos bons costumes, uma vez que, desde 22 de Junho de 1926, havia sido estabelecida a censura à imprensa⁷⁷. Os motivos aproveitados são os da actualidade de então: Charlot, King-Kong, as princesas da Walt Disney.

Por vezes, as temáticas apresentadas surgem coincidentes nos contos, nas fábulas ou nas composições poéticas (por vezes com forte expressão visual), sendo mesmo recorrentes, como testemunham os textos “Tipos Lisboaetas – O Sota”, “Tipos Lisboaetas – O Barquilheiro” ou “Tipos Lisboaetas – O Amolador”, publicados a 26 de Setembro, 3 e 24 de Outubro de 1928; e a secção intitulada “Tipos populares”, publicada entre Setembro e Outubro do referido ano.

A produção do autor dilui-se ao longo dos 15 anos em que esteve à frente desta publicação, sendo mais intensa do início até 1932, não havendo qualquer publicação assinada pelo autor em 1935.

Os desenhos que acompanham os textos, até 1927, são de Eduardo Malta. A partir daí as ilustrações passam a ser também de Tiotónio, pseudónimo de António Cardoso Lopes Júnior⁷⁸, e de Olavo Eça Leal.

Ao longo da publicação perpassa o intento de não se perder a memória do passado familiar e a transmissão e perpetuação de valores.

⁷⁷ “[...] não sendo permitida a saída de qualquer jornal sem que quatro exemplares do mesmo sejam presentes ao Comando Geral da GNR para aquele fim”. A partir do dia 24 a primeira página dos periódicos passam a integrar a frase “Este número foi visado pela Comissão de censura”. A censura prévia à imprensa será oficializada pelos Decretos nº 11 839 e nº 12 008, de 5 e 29 de Julho, respectivamente, institucionalizando-se, assim, um mecanismo de controlo e repressão que, sob diversas modalidades, se mantém até à revolução de 25 de Abril de 1974. (RAMOS 1994)

⁷⁸ António Cardoso Lopes Júnior é um dos mais importantes autores e editores da BD portuguesa dos anos 20.

Na maioria dos casos, as personagens das narrativas que singram na vida provêm de uma condição social humilde e fora à custa do seu esforço, dedicação e carácter que conseguiram vingar, sendo o seu carácter digno que os torna dignas da recompensa. É o caso de Rapina, em *Os Bandoleiros*, ou de Roque, em *De Marçano a Milionário*.

Rapina⁷⁹, apesar da sua origem fidalga, foi criado num grupo de malfeitores e surge “preocupado, em seu Destino aventureiro e adverso”, sendo a noite a sua conselheira (“A lua ... projectava no ambiente fantasmagóricas sombras que a consciência recta, embora atribulada de Rapina, surgiam quais vingativos espectros de remorsos.”).

Apesar da evolução destas personagens, verifica-se um contraste entre as figuras centrais, como a de Franklin em *A Obra de Mestre Hilário*, e aqueles que os servem, nomeadamente os criados, não só ao nível da deferência de uns em relação a outros, como na forma de se apresentarem.

Por outro lado, a distinção social fica marcada desde logo, até pelos títulos: *História de um Menino Fino e de um Menino Ordinário* (1926), *O Teodorico e o seu Gerico*, (1928) e *Quem tudo quer... tudo perde!*, *Prémio e Castigo – história dum gatinho honrado e de um cão ladrão* (todos de 1928).

Essa ordem social convém até ser mantida e, para que tal aconteça, o narrador adverte o leitor, dizendo: “Que os meninos finos não desdenhem dos meninos ordinários pois estes poderão tornar-se em meninos finos e estes em os ordinários”⁸⁰. No remate do conto, encontra-se, pois, uma verdadeira moral.

Ligada à diferença social, surge a questão do racismo, nomeadamente revelado no confronto com a presença da raça negra, talvez testemunho da realidade portuguesa da época. A África e o Brasil eram os destinos preferidos dos portugueses para emigrar (RAMOS 1994: 588).

Bataca⁸¹, de nome Batos de Polé, garoto de oito anos, que veio de África com o pai de Tatinha, oficial da Marinha, que fora obrigado a trazê-lo, tornou-se a mascote do novo “Bárrio”. Esta pequena informação leva a possíveis conjecturas: o oficial fora “obrigado”, porquê? Por alguma afinidade que os unia? Por ser órfão? Ou para uma tentativa de explicar a vinda de pessoas do Ultramar? Também o tratamento a que é

⁷⁹ Personagem de *Os Bandoleiros*.

⁸⁰ Em *História de um Menino Fino e de um Menino Ordinário* (1926).

⁸¹ Em *Bataca e Tatinha* (1929).

sujeito pela criança da casa é revelador da forma como era acolhido e, de modo indirecto, pode traduzir a forma como os africanos eram “recebidos”. Não é esclarecida, todavia, a forma como as crianças se entendiam ao nível da língua, sendo um dado adquirido que se compreenderam desde logo.

A forma como a personagem é apresentada, na obra *Tatinha e Bataca*, ou o ar de surpresa com que um pretinho de oito anos é olhado pelo menino Tatinha podem ser um testemunho das reacções de uma sociedade face à invasão paulatina de gente bem diferente. Essa diferença, por seu turno, reflecte-se no tratamento dado, desde logo, ao jovem Bataca. Para além de ser tornado a mascote do “*Bárrio*”, é submetido constantemente a uma humilhação verbal, pois é chamado de *Borrão de tinta*, *Ficção*, *Péripreto*, *Bombom sádico*, *Ameixa seca* ou *Quejandas*.

Em contrapartida, é notável o sentimento que invade a criança negra “sentia fluir-lhe à cabeça a reverter de revolta, todo o sangue da sua raça escrava de um preconceito, não menos inteligente, e generosa, embora menos civilizada e culta, do que a raça branca”.

Estas palavras explicitam a ideia de discriminação, patente na forma como os brancos tratam aos pretos. A própria caracterização, que continuamente surge, é disso vivo testemunho:

As orbitas dos seus olhitos vivos, espertos; imensamente expressivos, como os do macaquinho que no quintal do Tatinha, servia também de pretexto para que este fizesse comparações vexatórias, amarelavam-se, incendiavam-se e faiscavam como os olhos de um gato assanhado, ou como o céu em dia de trovoadas, até que, após um ribombar de palavras confusas e secas:

«Tição é nome de cão... netinho também ser gente!...» uma chuva de lágrimas lhe banhava o rosto..

Contudo, nas palavras do pretinho, contrariamente ao que se esperava pela descrição do seu olhar “bélico e aceso”, apenas encontramos uma súplica velada, de quem não quer ser ofendido. A reacção possível de um ser indefeso.

Como criança que é refugia-se num choro copioso que, surpreendentemente, não intimida a criança branca, antes pelo contrário. Numa “atitude arrogante” ainda o insulta: “- Não chores, preto escarumba olé, que ainda te fazes mais feio!”

De imediato, e numa atitude pedagógica, o narrador coloca alguém a repreender a atitude do menino branco. A figura da “boníssima avó”, que por várias vezes surge, censura a atitude de Tatinha, dizendo que é pecado e suplicando o perdão do neto ao Menino Jesus e ao Bataca, pois “sendo pretinho no corpo, é tanto como tu”.

A perspicácia flagrante com que o autor representa esta figura, recentemente chegada à sociedade e bem diferente ao nível físico, leva-nos a aventar que se trata de uma figura que poderia ter convivido com o autor. Por outro lado, é um motivo recorrente, não só na prosa como na poesia, como tão bem ilustram títulos como “Papim Papando” e “O Preto-Papusse-Papão”⁸², que, curiosamente aparecem musicados⁸³.

Como referido, para além da questão racista, é marcada também a diferença social. Tal acontece por diversas vezes, como por exemplo na *História de um Menino Fino e de um Menino Ordinário* (1926). Já o próprio título o indica, como referido, e a moral que dele se retira parece clarificar o desejo de que essa ordem não seja alterada.

Trata-se de uma máxima subtil de determinada camada social e em que o próprio autor se inclui.

Esta questão surge por diversas vezes e será testemunhável também aquando da referência à distribuição de “um grande bodo a todos os pobres”, em *A Princesa Estrelinha*, ou quando há referência à diferença de locais em que a estrelinha é guardada. Tal referência permite uma leitura que não deixa dúvidas sobre a heterogeneidade social das personagens: uma vivia na sua choupana, o outro no palácio; uma carrega um molho de lenha às costas, outro veste “um rico pijama de seda oriental”; em suma, uma representa o povo, a pobreza, o outro a nobreza, a riqueza⁸⁴.

Mas esta dualidade está presente no próprio mobiliário. O contador de pau-preto, por exemplo, vem ainda reforçar a ideia de riqueza e de poder desta, não obstante o valor atribuído ao objecto “mágico”.

Ainda a presença do Bobo da Corte, bem como a forma como o “lauto banquete” decorreu são motivos que ajudam a caracterizar a opulenta vida real: “para mais de quinhentos convidados, servidos de calção e libré, iluminaram-se todos os salões do Paço”⁸⁵.

⁸² Anexos, fig. 14.

⁸³ Anexos, fig. 15 a/b.

⁸⁴ Exºs de *A Princesa Estrelinha* (1951).

⁸⁵ Idem.

O texto, em si, responde a um problema existencial, ensinando a criança leitora a encarar a vida com confiança na possibilidade de enfrentar e resolver as dificuldades ou, pelo contrário, o sentido antecipado da derrota.

Ao longo dos textos é dada ênfase às qualidades morais dos heróis ou heroínas. Independentemente da raça ou grupo social, o que é visível é a superioridade de uma classe/grupo face aos restantes.

As histórias surgem imbuídas de uma moral e de carga pedagógica, sem que a vertente religiosa seja esquecida. Na produção poética tal acontece em composições produzidas como esse intento, como sejam “A Morte de Santa-Maria”, ou noutras em que, sensivelmente e de forma insistente, o sujeito poético revela a sua índole religiosa. É o caso de “Pávim Perdido”⁸⁶:

Passam vinte anos e ao fim
- (Jesus! Como o tempo fôge...) –
Pergunto por ele e hoje
Ninguém sabe do Pávim!

Quatro lustros já lá vão
Sem se saber desse Infante
Que olhava o Mar, de um mirante
Por cima do torreão.

Fugir... Pávim não fugia!
Morrer... também não morreu!
Então que lhe sucedeu?!
Por onde se sumiria?!

Como me perdeu a pista
É que me deixa intrigado!
Se andava sempre a meu lado,
Se nunca o perdi de vista!

Virgem Santa, não me deixes
Sem o teu doce afago!
Só se me caiu no lago
Ao dar de comer aos peixes!

Mas se eu fiz vazar a água
Que todo o lago continha,
E nada!... Virgem Santinha,
Condoe-te da minha mágua!

Só se se pôs a chorar
O meu perdido tesouro,
E se foi atrás do choro
Para não mais regressar!

Se assim foi, Virgem Maria,
Faze, Santinha do Céu,
Com que eu vá atrás do meu
Para onde o dele iria!

Não mais há-de ser achado
Um menino que se perde?!
Só se foi em balão verde,
Pelo cordel pendurado!

Só se foi no esconde-esconde,
Procurando um sítio a esmo...
Tivesse encontrado um, onde
Se escondesse de si mesmo!

Ou sua própria figura,
Que no seu espelho de aço,
O puxasse por um braço,
Lá para trás da moldura!

⁸⁶ 10 de Junho de 1926.

O' meu Deus, quem mo encontrasse!
Como sofrer esta sina?!
Só se foi nalguma esquina
Que para trás me ficasse!

Por toda a parte, em redor,
O procurei, mas em vão!
Só se foi no corredor
Que mo levasse o Papão!

Se, por um lado, a religiosidade está presente, por outra nem sempre é clara a manifestação do catolicismo. No que diz respeito ao casamento, quando Verónica e Frankin Joice casam, em *A Obra do Mestre Hilário*, é dito que os noivos saem do “Templo” e não de uma igreja. Trata-se de um homem de estado, não havendo ligação aparente entre estado e religião.

Através da análise desenvolvida, é perceptível o espírito lúdico com que o autor reveste a sua produção infantil. Ironias, metáforas ou jogos de palavras são alguns dos processos utilizados para alcançar o seu intento: “desapareceu entre uma nuvem de oiro, poeira de um meio-dia lindo, ardente, primavera.”⁸⁷; “as gaivotas riscando o azul do céu e, quando em quando, o litoral de uma ilha entre a bruma de um longínquo horizonte”⁸⁸. A linguagem cuidada, por seu turno, surge em paralelo com a linguagem popular, como testemunha a expressão “para o ver de fel e vinagre”, em *Tatinha e Bataca*.

Os próprios títulos de contos, fábulas ou de singelas produções poéticas contêm, de forma constante, a apresentação de antinomias. Veja-se o caso de *Histórias de um Menino Fino e de um Menino Ordinário*.

Através da apresentação de dois pólos opostos, sem que, obrigatoriamente, um surja como melhor que o outro, o autor explora uma situação, apresenta uma personagem para, em seguida, a contrapor, bem como essa mesma realidade que acabou de relatar, a personagens e situações antagónicas.

Ao longo do trabalho de Augusto de Santa-Rita, é notável o seu contributo na construção da identidade da população leitora/ouvinte, através de diferentes aspectos, como a História de Portugal, o espaço português e a apresentação do outro, tópicos definidos num estudo de Francesca Blockeel (2001). Os seus conhecimentos sobre o seu país funcionam como ensinamentos para as crianças, permitindo-lhes tornarem-se bons cidadãos. Por outro lado, toda a reflexão sobre os fundamentos da identidade veicula a imagem do “outro”, podendo ser diversos os aspectos a ter em conta, segundo Emília Traça: a estrutura familiar, a vida e a rotina quotidiana, a religião, o trabalho ou as

⁸⁷ Em *A Obra do Mestre Hilário* (1928).

⁸⁸ Idem.

relações sociais (destino, sorte, origem, lugar de nascimento, lugar de residência). No fundo, perpassa uma ideologia através da relação com a linguagem textual, corroborando o que refere Glória Bastos:

(...) os escritores para crianças tomam frequentemente a seu cargo a tarefa de tentar moldar as atitudes da audiência em “formas” desejáveis (para adultos), o que poderá significar, por exemplo, e mais frequentemente, uma tentativa de perpetuar certos valores ou, por outro lado, de resistir a concepções socialmente dominantes e às quais determinados autores se opõem. E, por meio da linguagem, alia-se um conhecimento progressivo do mundo,[...] (2002: 41-42).

Pela análise dos textos do *Pim-Pam-Pum*, verifica-se que este suplemento infantil serviu como instrumento determinante para a concretização de tal ideal. O presente e o futuro colectivos também se podem observar em tópicos como direitos e deveres do cidadão, que indubitavelmente se prendem a posições ideológicas.

Já sentado à secretária do seu gabinete envidraçado, Mestre Falcão atendia, agora, o capataz da fábrica.

Ía, como delegado de todo o pessoal da fábrica, prevenir Mestre falcão de que o operariado aguardava a chegada do Patrão Reis para verem satisfeitas as suas reclamações que, se não fossem atendidas, os levaria à imediata declaração de greve.

Assim que Mestre Falcão declarou que vinha já na intenção de lhe apresentar o relatório das ditas reclamações, soou, subitamente, o sino da fábrica anunciando a chegada à «União Metalúrgica» do grande industrial.

Saudando em continência civil os operários que, vagamente comprometidos, sufocando a preste insubmissão, mal correspondiam ao afectuoso cumprimento, Severino Reis atravessou a grande oficina e, subindo uma ampla escadaria, entrou no seu gabinete.

Pegando no relatório, Mestre Falcão saiu do gabinete e, já entre as portas do «bureau» do grande industrial, em perfilada atitude, pediu licença para entrar. Com a habitual despreocupação, Severino reis, estendendo-lhes a mão, em cumprimento afável, exclamou com toda a naturalidade: - «Entre Mestre Falcão, Bom dia!» Mas, subitamente, notando-lhe na expressão um certo nervosismo, acrescentou com manifesta ançiedade: «- Que há de novo?!»

- «Novas reclamações do pessoal da fábrica senhor Severino. Incumbiram-me de apresentar a V. Ex.^a este relatório... e, estendendo o papel que formulava as novas exigências do seu operariado, Mestre Falcão, em posição de sentido, aguardou o resultado da sua leitura que já esperava pouco satisfatório.

- «*Impossível satisfazer tais reclamações que considero absurdo*; - respondeu secamente o grande industrial, acrescentado irritado - «*Vejo, com grande mágoa, que o meu pessoal não sabe corresponder ao espírito de tolerância com que o tenho tratado e abusa da generosidade que sempre lhe diapensei. Não, terminantemente! Agora não transijo!*»

- «*Cumpre-me participar a V. Ex.^a que, a não serem satisfeitas tais exigências, o pessoal se dispõe a fazer a imediata declaração de greve*».

- *Que faça! ...*» rematou Severino Reis com certa exaltação, enquanto Zé Falcão, deixando o gabinete, se encaminhava para a galeria, que circundava a oficina, onde, debruçando-se, participou a todo o pessoal, por meio de um «*haut parleur*», a resolução inabalável do grande industrial.

- «*À greve, à greve...!*» reboou, em baixo, pela extensa oficina, como um grito de guerra, o brado insubmisso da maioria dos operários, que logo irrompeu em hostis manifestações de «*abaixo o capital! ...*» de «*vivas à Seita-Rubra e a Zé Falcão*» abandonando a oficina.⁸⁹

Aqui, concretamente, está bem patente a posição tomada pela Confederação Geral do Trabalho, um movimento sindicalista que, em 1928, “numa demonstração, mais das suas insuperáveis fraquezas do que de outra coisa [...], resolveu mesmo proclamar a greve geral revolucionária em todo o país” (ROSAS 1994: 160). Do mesmo modo, a atitude de Severino Reis⁹⁰ vai ao encontro do que era então protagonizado por Mendes Cabeçadas, pois “toda a sua actuação vai no sentido de não fazer valer nem usar as forças de que dispõe, de fugir a qualquer preço de todas as hipóteses de confronto e de buscar sobreviver através de sucessivas cedências e compromissos” (Idem), mantendo-se como “um discreto presidente do ministério” (Ibidem: 161).

Encontram-se diversos modos de expressão que configuram determinados pressupostos ideológicos pelo autor. Encontramos a presença de uma linguagem proverbial, um registo de língua que oscila entre o popular e o poético, e o discurso directo, contribuindo para uma melhor compreensão da personalidade e objectivos das personagens, bem como para uma maior aproximação dos leitores às personagens.

É o que acontece, por exemplo, na apresentação da novela *O Gigante Arranha-Céus*⁹¹:

⁸⁹ Em *A Obra de Mestre Hilário* (1928).

⁹⁰ Idem.

⁹¹ 1 de Junho a 13 de Julho de 1939.

Leitores, o «Pim-Pam-Pum»
Aos mil amiguinhos seus,
sem excepção de nenhum,
hoje apresenta-vos um
novo amiguinho, chamado
o Gigante Arranha-Céus,
que tem um grande passado
cheio de mil peripécias.
Os seus feitos e facécias
Por ceto vão causar brado...

Nasceu, em certa manhã,
(...)

Será semelhante o caso de *A obra de Mestre Hilário*, por exemplo, quando o narrador apresenta a figura de Mestre Hilário, como modelo a seguir:

Natureza profundamente emotiva, privilegiada complexão, dotada de uma imaginação prodigiosa, sensibilidade antena, receptora de todas as vibrações químicas – (ai que os meninos não percebem isto mas ... passem adiante!) Mestre Hilário era, na verdade um Espírito raro, um Ente superior, um Ser virtuoso, que o génio da Meninice bafejara, osculando-o na fronte, emoldurada por lindos caracóis de neve e alvas barbas longas, austeras, patriarcais.

De forma surpreendente, e contrariando o que habitualmente acontece, surgem forças políticas nos contos infantis e nos textos em geral, que passariam despercebidas aos inocentes leitores, pela forma como são enquadradas e pela moral final que absorve todo o texto, não obstante o clima de hostil, mas que subtilmente vai entrando no espírito. As personagens surgem, assim, em contraste, até pela forma como são apresentadas.

Era uma vez... O Franguinho Medroso (1928), *El Rei Pavão* e *El Rei Perú* são exemplos de dois líderes em confronto, que brincam com a fragilidade e *esperteza* de um “franguinho”, o qual tenta iludir o general aquando da realização de determinadas manobras de ataque. Aqui, para além de haver referência ao serviço militar, é apresentada uma verdadeira movimentação bélica, sendo, no entanto, o objectivo

principal advertir para as consequências de qualquer tentativa de fuga ao cumprimento do exercício militar. O texto termina mesmo dizendo:

O que este continho reza
é só para que se veja
que nada vale a esperteza
quando manhosa ela seja.

Também na peça de teatro infantil intitulada *El-Rei Papão* (1928), personagens infantis ajudam a retratar um ambiente de guerra, apesar de, aparentemente, e de acordo com o que o próprio sujeito poético anuncia, se tratar de um sonho de “uma loira menina”:

Adormece...sonhou!
sonhou ser Princezinha
e que a sua nação,
decretou, declarou
guerra a El-rei Papão,
duma nação vizinha.”

Nesta peça, soldados a mandado da rainha (“sem olhar para trás!”) partem para combater o Papão. Implicitamente está presente a alusão a Espanha, seja numa perspectiva actual, relativamente ao domínio de Franco, ou como reacção ao domínio espanhol do século XVII.

Os valores de Estado estão, pois, presentes de forma a, desde cedo, serem inculcados no espírito de quem lê: neste caso, da criança. Augusto de Santa-Rita não foge, assim, da missão canónica da literatura que, ao ser criada, tem em vista educar: quem agir da forma como Franklin Joice⁹² agiu terá a recompensa – boa figura, uma noiva à altura, com o respectivo casamento de sonho “servido no Avenida-Palace-Hotel, onde oito criados (...) andavam já numa azáfama, dispondo artisticamente, numa série de forma de ferradura – augúrio de felicidade” e um posto de destaque – primeiro ministro de Portugal -, rodeado das “mais representativas figuras da alta finança, das letras e da política”, “ de cujo talento brilhantíssimo havia ainda a esperar compensadores triunfos.” De facto, a referida personagem acaba por ser eleita

⁹² Em *A Obra de Mestre Hilário* (1928).

Presidente da República, pelo que surge aclamado, mesmo por quem anteriormente era contra ele (“Zé Falcão, cuja influência política se transmudara em favor de Franklin Joice”).

Curiosa é a forma apelativa que as maiúsculas incutem na própria face gráfica do texto:

ATINGINDO A MAIORIA DE VOTOS,
FRANKLIN JOICE,
o nosso querido director,
FOI ELEITO NOVO CHEFE DE ESTADO.
VIVA A REPÚBLICA,
VIVA PORTUGAL!⁹³

Deste modo não há qualquer traço de ingenuidade política no texto, aparentemente para crianças. Sendo a elas destinado, era lido também por adultos, e esta seria uma via fácil de dirigir também esse público, face à política/diversidade ideológica vigente.

Testemunho, ainda, desta perspectiva são as palavras do próprio narrador:

(...) a notícia da eleição de Franklin Joice, para a Presidência da República havia sido avidamente lida, não só por Mestre Hilário e por D. Graziela como por todos os discípulos que intimamente haviam feito ardentíssimos votos pelo triunfo dos seu antigo internado.

Se, por um lado, são notórios os valores do Estado, por outro o bom gosto e a afirmação do que deve permanecer é constante. A forma de vestir, de estar, o aspecto dos ambientes, a descrição das próprias casas, torna forte o contraste entre a riqueza e sumptuosidade dos abastados e a miséria dos pobres, documentável através de diversos exemplos semelhantes aos que se seguem: “Cobertor de lã contrastante com a modéstia dos farrapos da sua antiga família, vestia de malha e seda côr de rosa pálida”⁹⁴;

Eram já, quási, duas horas da madrugada. Os quatro saltimbancos entraram, então, para a barraca onde se anicharam como sardinhas em lata ou ovelhas em redil. Rosa preferiu ficar fora, ao relento, pelo que «Micas» lhe estendera sobre a relva o

⁹³ Em *A Obra de Mestre Hilário* (1928).

⁹⁴ Em *Os Palhaços*.

tapete dobrado em quatro partes, havendo exclamado: - «Fôfa cama te dou! Só te faltam lençóis mas isso é que nós nunca usamos!».

[...]

Premindo o botão de uma campainha eléctrica, à direita duma ampla porta em madeira entalhada e polida, um criado, de farda azul com botões doirados, fez-lhe sinal para que entrasse e indicou-lhe uma porta entreaberta, ao fundo de um corredor, para lá da qual, sentado a uma secretária-ministro, Rosa imediatamente reconheceu o seu futuro empresário.⁹⁵

Também a questão da educação é apresentada de forma constante, funcionando, simultaneamente, como promotora da instrução formal.

A *Obra de Mestre Hilário* alude à “oficina preparatória do Profissionalismo Operário”, curiosamente a partir dos 15 anos. Trata-se de uma escola em “que a maioria dos internatos fazia a aprendizagem dos seus futuros misteres, conforme as aptidões e vocações demonstradas.”, curiosamente denominada “Grande Confederação de Hilário de Santa-Rita”.

Todavia, educação e política não se deverão misturar:

Mestre Hilário, porém, alheio a toda a Política, era, apenas o Grande Educador que não permitia dentro da Congregação a mínima discussão política, motivo por que era respeitado por todas as facções, nunca inspirando ódios nem malquerenças.

De forma mais ou menos consciente, assiste-se a relatos de acontecimentos do Portugal dessa época, deixando transparecer uma voz que comanda a realidade tipicamente portuguesa de então. Há notações, inclusivamente, que remetem para facetas da nossa cultura e/ou vivências, como documentam os textos que se seguem, concretamente a paisagem industrial que circundava Lisboa⁹⁶ e uma perspectiva maternal da arte:

⁹⁵ Em *O Menino Perdido*.

⁹⁶ “A linha férrea do Estoril, inaugurada em 1889 e electrificada em 1926, fixou população nos concelhos de Oeiras e Cascais.” (RAMOS 1994: 600)

Bébé à Janela de um Comboio⁹⁷

Corre a paisagem... corre, corre, voa...
Ante um bebé de olhar vivo e frenético,
Na carruagem de um comboio eléctrico
Que vai desde Cascais até Lisboa.

.....

- «Mamã, o que é aquilo, aquilo, aquilo,
Que além vai a voar,
Cortando o ar?!

- «Um gasómetro, filho; é ali que o gás
Se vai depositar;
Mas aquilo não voa, está tranquilo!»

- Voa, voa, mamã; não vês voar?!

- «Não voa, filho; é o comboio andando
Que faz
Supor que vai voando
Tudo que vendo estás!»

Porém insiste o Bébé,
Teima numa discussão:
- «Voa, voa, mamã; não vês, não vês?»

A mamã torna que não;
Mas o menino não crê,
Só acredita o que vê!

* * *

Meus meninos
Muita vez
Também mente o nosso olhar.
É preciso acreditar
O que a mamã vos disser;
Embora estejam a ver
Exactamente
O invez

Do que ela esteja a dizer;

Não sejam como o bebé
Que apenas crê no que vê.
Uma mamã nunca mente;
O que ela diz é que é

Zumba-Bumba-Catapumpa!...⁹⁸

- «Zumba...bumba...catapumba...
Catapumba... bumba... bumba
Tão-ba-la-lão... Ba-la-lão!...»

Lala
Fala,
Não se cala,
É Pá-tá-pá trapalhão.

Nisto a mamã que está perto,
Ouvindo em tal desconcerto
Palavras num turbilhão,
Sem nunca o perder de vista,
Sorrindo, murmura rindo:

- «Não é tal um trapalhão;
É poeta futurista!»

⁹⁷ 8 de Junho de 1927.

⁹⁸ 2 de Novembro de 1927.

E na sua
Continua,
Como um pretinho escarumba
Dançando lá no setão:

- «Zumba...bumba...catapumba...
Catapumba... bumba... bumba
Tão-ba-la-lão... Ba-la-lão!...»

Na obra *O Menino Perdido*, por exemplo, é possível, ainda, encontrar alguns elementos marcantes da sociedade rural dos anos 20, concretamente as consequências da guerra, a viuvez e o estado da saúde da população portuguesa⁹⁹, bem como a existência de amas de leite. O excerto que se segue pode talvez ilustrar esses elementos.

Viuva¹⁰⁰ e órfã¹⁰¹, na manhã seguinte à morte do pai, após o enterro e uma noite inteira a soluçar no regaço da Tia Rosária do Adro, Rosa Gião põe-se a pensar na vida que a esperaria agora. Sòzinha no mundo, com um filhinho no colo, única companhia que inda por cima a vinha encher de cuidados, já sem pinga de leite para o amamentar, que fazer, que fazer?! ...

Tia Rosária lembrou: - «A mulher do Ti'Chico da Nora, a quem nascera há um mês uma menina, faria a esmola de amamentar o dela, enquanto Rosa não pudesse pagar a uma ama mercenária. E, condoída ao ouvir o pequenino a chorar, cheio de fome, arrebatou-lho do colo, exclamando a animá-la: - «Confia-me o teu menino. Trago-to já; vai mamar!».

(...)

O papá e a mamã de Jorginho e de Fina haviam morrido há seis meses, vitimados pela grande epidemia conhecida por pneumónica e que, embora quasi debelada, estava ainda fazendo algumas vítimas, principalmente em Lisboa.

Ao longo dos vários tipos de texto, e não obstante as temáticas tratadas, o que se verifica é a apresentação do tempo diegético segundo uma ordem linearmente cronológica, indo ao encontro do público a que se destina.

⁹⁹ Em 1918, Portugal fora assolado por uma epidemia de pneumonia.

¹⁰⁰ O seu “nome, ti’Tónio”, “fora obrigado a incorporar-se no C.E.P. – (corpo expedicionário português) – ao encontro do «boches» inimigos” e morrera na guerra.

¹⁰¹ A mãe morrera quando ela era ainda de colo e o pai acabara de ser «Triturado no açude!».

4.1 O *Pim-Pam-Pum* e o advento da Banda Desenhada em Portugal

Para ajudar a leitura do próprio texto, como já foi referido, muitos são os desenhos que o acompanham, tornando esteticamente apetecível o objecto livro. A ilustração de um texto é, na verdade, o meio através do qual o leitor, de forma mais imediata, pode ser cativado. Segundo Miguel Tamen, as ilustrações de um texto, uma vez que, por um lado não se relacionam com todas as palavras e, por outro, é possível ilustrar um texto de vários modos, “só podem ilustrar porque suprimem (o inilustrável) e acrescentam (o seu suplemento)”, daí a enorme força da ilustração que o autor classifica de “retórica” (1984: 104).

Nesta linha, um outro género de literatura de evasão apareceu nos anos 20, a banda desenhada. Esta não se define como uma mera sequência de desenhos comentando um texto. A sua verdadeira natureza reside no tipo de relações que une texto e imagem. O texto, na banda desenhada, deixou de estar sob a imagem, mas no interior de “balões” que se inscrevem no desenho e permitem às personagens expressar-se directamente entre si. Se a imagem se tornou essencial não é apenas porque, sem ela, o texto seria incompreensível, é porque o texto se incorpora num conjunto gráfico, exactamente como o som num filme.

Esta forma de expressão artística de linguagem mista, com os seus códigos e as suas regras, pululou no *Pim-Pam-Pum* e foi facilmente acessível ao grande público porque era publicada em pequenas revistas vendidas a baixo preço, sendo as histórias facilmente compreendidas pelos leitores, uma vez que eram contadas através de imagens e o texto reduzido ao essencial. O público jovem e menos jovem aderiu facilmente aos novos protagonistas destas histórias. Pela sua inteligência, astúcia ou força, associada à transposição para o cinema, figuras como a do Tintin, do Super-Homem ou da Disney passam, posteriormente, a identificar-se como heróis.

Muito antes, porém, dessa fase, surgem neste suplemento infantil as produções daqueles que irão ficar reconhecidos como os primeiros criadores da banda desenhada em Portugal: Eduardo Malta, Cottineli Telmo e Tiotónio, autores já mencionados. Augusto de Santa Rita surge como autor de grande parte dos textos que acompanham

este tipo de produção¹⁰², com o pseudónimo de “Papim”. De um modo geral as temáticas visam o mesmo tipo de ensinamento que os restantes tipos de texto inseridos na publicação, merecendo, todavia, uma especial atenção, a qual, por razões de extensão e necessário aprofundamento temático, terá de ficar relegada para um outro trabalho.

O meio social e cultural no qual as acções se enquadram suscitam, ainda, alguns comentários. Habitualmente o espaço privilegiado nos livros para os mais novos remetia, quase sempre, para os mais favorecidos do ponto de vista material e cultural. Contudo, como já apresentado noutras obras de Augusto de Santa-Rita, nas narrativas do *Pim-Pam-Pum* encontramos uma variedade de ambientes e de estratos sociais, sendo, inclusivamente, dado maior valor àqueles que provêm de um meio desfavorecido. Esta diversidade acaba por constituir um factor positivo que valoriza a própria narrativa, uma vez que, de forma subtil, o autor consegue fugir ao que o sistema impunha.

Por último poder-se-á concluir que a longevidade do *Pim-Pam-Pum* terá como possível razão a existência de uma forte interacção entre o “jornalista” e os seus jovens leitores, longamente evocados, além da enorme capacidade comunicativa dos seus textos e ilustrações, produzidos pelos melhores talentos da época.

¹⁰² Ver anexos, fig. 16.

Conclusão

Após longas horas debruçada sobre a obra de um autor praticamente desconhecido, é gratificante perceber como Augusto de Santa-Rita contribuiu para a formação e a socialização de um público infanto-juvenil, permitindo-lhe adquirir autonomia de escolha e de recusa.

A sua escrita para crianças, apesar de não se desviar das normas vigentes, suas contemporâneas, tenta inovar formal e tematicamente, e, sobretudo, denota o seu enorme contributo para a valorização da criança enquanto elemento fundamental da nossa sociedade. Neste sentido, e dadas as características da obra do autor e a extensão do seu corpus, optei por uma abordagem que procura combinar a exploração simbólica e a ancoragem histórico-cultural das obras.

Revelando-se a formação da criança como uma das preocupações do autor, são notórias as apreciações valorativas do narrador sobre o comportamento ou as situações vividas pelas próprias personagens, transparecendo, com certa clareza, alguma dimensão ideológica. Também os próprios traços de várias personagens remetem para valores importantes à formação da criança. Verifica-se, então, que o meio utilizado na grande maioria das vezes - a linguagem verbal - funciona como estímulo ao desenvolvimento e formação do leitor infantil, permitindo-lhe, simultaneamente, um conhecimento do mundo, corroborando o que refere Glória Bastos, “(...) por meio da linguagem, alia-se um conhecimento progressivo do mundo, da sociedade e de como viver nela, dos seus costumes, instituições e hierarquias, dado que a linguagem é, reconhecidamente, um poderoso agente de socialização.” (2002: 41-42).

As personagens surgem antitéticas, sendo em maior número as personagens centrais masculinas do que femininas. Todas elas são jovens e estão no centro do drama afectivo e emocional, muitas vezes órfãs, cheias de beleza e de bondade, principalmente as femininas e imbuídas de espírito de aventura (mais as masculinas). Estas, para além de revelarem o seu carácter bondoso ou de se confrontarem entre si, não se acomodam à pobreza e procuram melhorar a sua situação.

Assiste-se a uma promoção de valores como o trabalho, a educação, a importância do respeito pelo outro e da disciplina, a lealdade, a coragem, a camaradagem, a dignidade, a igualdade e a caridade para com os mais necessitados. Por outro lado, é notório o valor dado à arte, sendo o jornal é o meio escolhido para comunicar.

Ao longo da sua produção é possível perceber um tom afável e comunicativo com o leitor, o qual, muitas vezes, deixa transparecer uma crítica subtil permanente, sendo curiosa a forma como sugere nomes ou percursos de personagens semelhantes aos de político ou artistas, numa busca de raízes e numa constante exaltação da identidade nacional.

No que diz respeito à publicação inserida no *Pim-Pam-Pum* está também presente o carácter lúdico e o elemento pedagógico e formador da identidade pessoal e nacional, visando sempre a ordem social. Elementos como a religião e o gosto pelo popular também facilmente são documentáveis.

Assim sendo, e não se desviando das normas vigentes, suas contemporâneas verifica-se que o seu percurso como escritor não esqueceu a formação e a socialização de um público infanto-juvenil.

A extensa e constante produção do autor, a criatividade transbordante, a inovação de que foi activo protagonista – nos primórdios da banda desenhada, no pioneirismo do teatro de fantoches, por exemplo – são aspectos que cumpre ressaltar na sua abundante obra literária para crianças.

De uma forma lúdica, mas por vezes extraordinariamente sugestiva e inovadora, é possível obter um retrato da sociedade portuguesa do início do século XX, bem como dos seus valores e ideais, que pautaram, de forma multimoda, relativamente ambígua, mas recorrente, a vida do autor.

Em alguns casos, a flagrante inscrição dos textos de Augusto de Santa-Rita no momento histórico da sua produção poderá ter sido um factor determinante para que a sua obra tenha visto, de algum modo, comprometido o diálogo com os leitores da actualidade. Contudo, textos como *A Bolinha Mágica*, *Os Bandoleiros*, *Os Palhaços* e *A Princesa Estrelinha* não deveriam ter caído no esquecimento.

Da sua obra se destaca, ainda, a sua produção poética, a qual imbuída das influências modernistas, simbolistas ou mesmo saudosistas, denotam uma dimensão literária assinalável, permitindo-lhes o reconhecimento através dos tempos.

Serão estas, em meu entender, razões mais do que suficientes para que Augusto Santa Rita possa merecer, longos anos após o seu desaparecimento, um lugar ímpar na História da Literatura Infantil – um lugar que, até agora, lhe tem sido inexplicavelmente negado.

Bibliografia

1. Obras de Augusto de Santa-Rita

1.1 Bibliografia Activa

SANTA-RITA, Augusto de

(1923). “Cartas d’Amor Sem Fim”. *Contemporânea*, vol. III, nºs 7, 8 e 9. Lisboa: Imprensa Libano da Silva.

(1925). «O Preto-Papusse-Papão» [musicado] in *Pim-Pam-Pum*, 1 de Dezembro.

(1926). *Barraca de Fantoches* (Colecção “Biblioteca PIM-PAM-PUM”), vol. I. Lisboa: Edição de "O Século".

Aventuras Cómicas (Colecção “Biblioteca PIM-PAM-PUM”), vol. VI. Lisboa: Edição de "O Século".

«Papim Papando» in *Pim-Pam-Pum*, 5 de Janeiro.

«O Preto-Papusse-Papão» [musicado] in *Pim-Pam-Pum*, 11 de Maio.

«História de um Menino Fino e de um Menino Ordinário» in *Pim-Pam-Pum*, 22 de Julho.

«As Patas Chocas» in *Pim-Pam-Pum*, 7 de Outubro.

«Os Palhaços» in *Pim-Pam-Pum*, de 3 de Novembro de 1926 e 5 de Janeiro.

(1927). «O Cão, o Gato e o Papagaio» in *Pim-Pam-Pum*, 6 de Abril.

«Bébé à Janela de um Comboio» in *Pim-Pam-Pum*, 4 de Maio.

«Zumba-Bumba-Catarumba! ...» in *Pim-Pam-Pum*, 2 de Novembro.

«Era uma Vez... Pálitó e “sôr” Roberto» in *Pim-Pam-Pum*, 2 de Novembro.

(1928). «De Marçano a Milionário – A Vida de um Rockefeller» in *Pim-Pam-Pum*, de 11 de Abril e 6 de Junho.

«Era uma Vez... A Princezinha Vera e a Bruxa Mil Caracois» in *Pim-Pam-Pum*, 27 de Junho.

«Era uma Vez... O Franguinho Medroso» in *Pim-Pam-Pum*, 19 de Setembro.

(1929). «Tatinha e Bataca» in *Pim-Pam-Pum*, 23 de Janeiro.

«Era uma Vez... O Cão e o Gato» in *Pim-Pam-Pum*, 10 de Abril.

«Os Bandoleiros» in *Pim-Pam-Pum*, de 12 de Julho a 7 de Agosto.

«“Pé leve” e Chiquinho» in *Pim-Pam-Pum*, 16 de Outubro.

«A Obra de Mestre Hilário» in *Pim-Pam-Pum*, de 6 de Novembro a 25 de Dezembro.

(1932). *A Bolinha Mágica*. Lisboa: Livraria Portugália.

Zé Tropa, Zé Tropa, Zé Tropa, Zé Tripa: historieta infantil. Lisboa:

(1933). «As Andorinhas» in *Pim-Pam-Pum*, 22 de Fevereiro.

(1936). «Tão-ba-la-lão» in *Pim-Pam-Pum*, 12 de Janeiro.

«Os soldadinhos de Chumbo» in *Pim-Pam-Pum*, 19 de Janeiro.

«O Menino e a Bola» in *Pim-Pam-Pum*, 30 de Março.

«Canções Inéditas – A canção da Sarabanda, A Canção da Nora, Canção do Gatinho ao Sol, O que será? ...» in *Pim-Pam-Pum*, 11 de Junho.

«Novas Canções Inéditas - O Caracol, Canção da Rolinha Brava, O Moinho, Um Passeio de Tipoia» in *Pim-Pam-Pum*, 18 de Junho.

«Canções Inéditas - O Regimento, A Vaga e o Rochedo, a Cartilha» in *Pim-Pam-Pum*, 25 de Junho Diálogo.

(1939). «Memórias do Gigante Arranha-Céus» in *Pim-Pam-Pum*, 1 de Junho a 13 de Julho.

«O Menino Perdido» in *Pim-Pam-Pum*, de 18 de Junho a 20 de Agosto.

«Natal no Céu e na Terra» in *Pim-Pam-Pum*, 24 de Dezembro.

(1938). «Leocádio» in *Pim-Pam-Pum*, 25 de Agosto.

(1951). *A Princesa Estrelinha*. Lisboa: Litografia de Portugal.

(S. D.). *O Cãozinho 'Liz' e o Papagaio Loiro*. Lisboa: Tamariz.

O Criado Chimpanzé. Lisboa: Tamariz.

Maria Palonça. Lisboa: Tamariz.

1.2 Outros escritos consultados

1.2.1. SANTA-RITA, Augusto de

(1916) *Praias do Mistério*. Poemas. Lisboa: Manuel Lucas Torres.

(1920) *O Mundo dos Meus Bonitos*. Poemas (1ª edição, com ilustrações de Cotinelli Telmo). Rio de Janeiro: H. Antunes.

(1922) *ETHEREA*. “Poema lírico em um prólogo, três actos e nove quadros para quando houver Ópera Portuguesa”. *Revista Mensal Contemporânea* (nº4 Volume II – Ano I, de Outubro de 1922). Lisboa: Imprensa Libano da Silva.

(1924) *Folhas de Arte*. Lisboa: Livraria Portugália Editora.

(1925) *Auto da Vida Eterna*. [Poema lírico, com o retrato do autor e vinhetas de Eduardo Malta]. Lisboa: Emp. Lit. Fluminense.

(1927) *A Vida de Jesus* (para crianças). (com ilustrações de Eduardo Malta). Lisboa: Liv. Clássica Ed.

(1928). *O Poema de Fátima. Em proémio e três cantos*. (Capa, desenhos e vinhetas de Olavo Eça Leal). Lisboa: Empresa do Anuario Comercial.

PÁ-TÁ-PÁ (Colecção Biblioteca *Pim-Pam-Pum*), edição d’*O Século*, vol. III.

CÓ-CÓ-RÓ-CÓ (Colecção Biblioteca *Pim-Pam-Pum*), edição d’*O Século*, vol. VI.

(1930/31?). *Tic- Tac e Rabanete*. [Novela, com bonecos de Tio Tônio (pseud. Antônio Cardoso Lopes)]. Lisboa - Liv. Clássica Ed.

(1935). *As 4 Idades*. [Peça radiofónica num acto, em verso] Lisboa: Editorial “O Século”.

Faustino na Maratona dos Bichos. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

(1937). *De Marçano a Milionário*. [Novela infantil, com ilustrações de Raquel Roque Gameiro] Lisboa: Of. Gráficas de Ed. Europa.

(1938). «Santo António» in *O Primeiro de Janeiro*. 3 de Julho de 1969, pág.11.

(1944). “*Coisas Que Convém Saber...*”. [Poema dactaligrafado horizontalmente em folha A4, composto por vinte quadras de rima interpolada] Na posse do neto do autor, Guilherme de Santa-Rita.

(1944). «O Teatro de Fantoches como instrumento de cultura: dos «robertos» da aldeia aos fantoches da cidade.», *Revista Municipal de Lisboa*, nºs 20/21, pgs. 47 a 50. Lisboa.

(1946). *A Cartilha Visual Método de Ensino Pré-Primário* (com desenhos de Fernando Alves de Sousa). Lisboa: Bertrand (Irmãos).

(1951). *O Mundo dos Meus Bonitos*. (2ª edição). [Poemas, com um estudo crítico do Professor Dr. Vieira de Almeida. Desenhos de Manuel Nuno Abreu Lima] Lisboa: Didáctica.

(1952). «A Alma e o Corpo da Nação Portuguesa» in *Mensário das casas do Povo*, Novembro, ano VII, nº 77, pgs. 10-11.

(1954). *A História do Nosso Amor (O livro de ouro dos noivos e bencasados)* (com ilustrações de Raquel Roque Gameiro) Lisboa : Pap. da Moda.

(1956). *O Poema de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal.

(1956?). “Visão da Eternidade” [poema manuscrito] Na posse do neto do autor, Guilherme de Santa-Rita.

1.2.2. Publicações Periódicas

(1912). *A Águia - Revista Mensal de Literatura, Arte, Ciência, Filosofia e Crítica Social*. Vol. I e II. Porto: Tércio de Miranda.

(1912). *Ilustração Portuguesa*. nº 349 de 28 de Outubro, p. 506. Lisboa.

(1913). *A Águia - Revista Mensal de Literatura, Arte, Ciência, Filosofia e Crítica Social*. Vol. III. Porto: Tércio de Miranda.

Ilustração Portuguesa. nº 394, p. 293, de 8 de Setembro. Lisboa.

(1915). *Início - Revista de Arte, Literatura e Crítica*, nº 3. Sem referência a local e/ou editora.

(1916). *Exílio – Revista Mensal de Arte, Letras e Ciências*. Abril 1916.
Ilustração Portuguesa. nº 543 de 17 de Julho. Lisboa.

(1920). *Ilustração Portuguesa*. nº 740 de 26 de Abril. Lisboa.

Ilustração Portuguesa. nº 773, p. 375, de 11 de Dezembro. Lisboa.

(1921). *Ilustração Portuguesa* nº 828, pgs. 546/547, de 31 de Dezembro. Lisboa.

(1922). *Revista Mensal Contemporânea*. Nº4. Volume II. Ano I. Outubro. Lisboa: Imprensa Libano da Silva.

(1922). *Ilustração Portuguesa* nº 836, pgs.185/186, de 25 de Fevereiro. Lisboa.

Ilustração Portuguesa. nº 844, 186, de 22 de Abril. Lisboa.

(1923). *Ilustração Portuguesa*. nº 903 de 9 de Junho, p. 709. Lisboa.

(1925 a 1940). *Pim-Pam-Pum* – suplemento infantil de *O Século*. Lisboa: Edições de *O século*.

(1928). *Ilustração*. nº 51 de 1 de Fevereiro, p.17. Lisboa.

(1939). *A Risota*. Semanário humorístico] Lisboa: Francisco de Abreu Junior.

2. Bibliografia Passiva

ALMEIDA, José Miguel Ramos de (1998). *Vício de Pensar*. Lisboa: Grifo.

ALMEIDA, Teresa (1982). “Nacionalismo e Modernismo: O Projecto *Exílio*”, pref. a *Exílio*, ed. fac-sim. Lisboa: Contexto.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de (1989). *A Literatura Infantil. Visão Histórica e Crítica*. São Paulo: edição Universitária.

CASTRO, Fernanda (1988). *Ao Fim da Memória. Memórias 1906-1939*. (2ª edição). Lisboa: Verbo.

CHAVES, Joaquim Matos (1989). *Santa-Rita. Vida e Obra. Precisações e Considerações*. Lisboa: Quimera.

COELHO, Miguel (1943). “Espectáculos, Panorama da Temporada Teatral”, in *Gazeta dos Caminhos de Ferro*. Nº 1328. Ano LIV. 245/246. [Edição de 16 de Abril].

LEMO, Esther de (1972). *A Literatura infantil em Portugal*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional.

MASCARENHAS, Álvaro (2010). *Augusto de Santa-Rita: criação literária e vanguarda no século XX*. Dissertação no âmbito do Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas da Universidade de Évora, sob a orientação da Professora Doutora Ana Luísa Vilela. [Edição policopiada].

PESSOA, Fernando (?). cópia das folhas 154-156 do espólio onde, manuscrito, se encontra “O Ocultismo do Orpheu”.

RÊGO, Manuela e Sá, Luís (2002). *Histórias para gente de palmo e meio. Literatura Portuguesa para Crianças e Jovens*. Lisboa: Câmara Municipal.

3. Bibliografia Geral

- AAVV (1980). *Enciclopédia Luso Brasileira da Cultura*. Lisboa: Verbo.
- BARREIROS, António José (1989). *História da Literatura Portuguesa*. 2. Braga: Pax.
- BARREIROS, Julieta Leite (1937). «Literatura Infantil», in *Brotéria*, vol. 24, fasc.3.
- BASTOS, Glória (2002). *Múltiplas Vozes. Sobre a Construção do Individual e o Social no Teatro Para Crianças*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, Lisboa: Universidade Aberta (Texto policopiado).
- BETTELHEIM, Bruno (1991). *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Carlos Humberto da Silva. Venda Nova: Bertrand
- BLOCKEEL, Francesca (2001). *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*. Lisboa: Caminho.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.
- CALVINO, Italo (2006) [1990]. *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema.
- CALVINO, Italo (1999) [1996]. *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa: Teorema.
- CALADO, Isabel (1994). *A Utilização educativa das imagens*. Porto: Porto Editora.
- CERVERA, Juan (1992). *Teoria de la Literatura Infantil*. Bilbao: Educaciones Mensajero.
- CAZENEUVE, Jean (1996). *Guia Alfabético das Comunicações de Massa*. Edições 70.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Lisboa: Teorema.
- COELHO, Adolfo (1999). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Ulmeiro.
- CORRAL, Luis Sánchez. (1995). *Literatura infantil y lenguaje literário*. Barcelona.: Ediciones Paidós.
- COSTA, Maria da Conceição (1997). *No Reino das fadas*. Lisboa: Fim de Século.
- DURAND, Gilbert (2002). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário, Introdução à*

Arquetipologia Geral, 3.ª ed., São Paulo: Martins Fontes.

FERREIRA, António Manuel (2003). «O Florir do encontro casual». *Forma Breve, Revista de Literatura I*: 199-206. Universidade de Aveiro.

GOMES, José António (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

GOTLIB, Nádía Battella (2006). *Teoria do Conto*. São Paulo Átila.

LOPES, Ana Cristina Macário (1987). *Analyse Sémiotique des Contes Traditionnels Portugais*. Coimbra Inst: Nacional de Investigação Científica.

MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX; Daniel Henri, (2001). “As experiências da viagem”, in *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa: Editorial Presença, pp.33-47.

PEDROSO, Consiglieri (2007). *Contos Populares portugueses*. 8ª ed. Lisboa: Vega.

PERDIGÃO, Henrique (1940). *Dicionário Universal de Literatura Ilustrado (Bio-Bibliográfico)*. (2ª edição). Porto: Livraria Lopes da Silva.

PEREIRA, José Seabra. (2003). “Introdução: O Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX”, in *História da Literatura Portuguesa – Do Simbolismo ao Modernismo*. Vol. 6. Lisboa: Alfa. 207-219.

PONDE, Glória. (1985). *Como Escrever Histórias para crianças e adolescentes*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, Lda.

PROPP, Vladimir (1983) [1978]. *Morfologia do Conto*. Trans. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Vega.

QUADROS, António (1972). *O Sentido Educativo do Maravilhoso*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional e Direcção Geral da Educação Permanente.

RAMOS, Rui (1994) [1992]. “A Segunda Fundação (1890-1926)”, in *História de Portugal* / dir. José Mattoso. 6º vol. [Lisboa]: Editorial Estampa.

REBELO, Luiz Francisco (2003). “A Literatura Dramática no primeiro quartel do século XX”, in *História da Literatura Portuguesa – Do Simbolismo ao Modernismo*. Vol. 6. Lisboa: Alfa. 341-367.

RECKERT, Stephen (1983). “O Signo da Viagem”, in Stephen Reckert e Y. C. Centeno (org.) *A Viagem (entre o real e o imaginário)*, Lisboa: Arcádia, pp. 16-21.

REIS, Carlos; Lopes, Ana Cristina M. (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.

ROCHA, Natércia (1984). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Biblioteca Breve: Lisboa.

ROSAS, Fernando (1994) [1992]. “O Estado Novo (1926-1974)”, in *História de Portugal* / dir. José Mattoso. 7º vol. [Lisboa]: Editorial Estampa.

SHAVIT, Zohar (2003). *Poético da literatura para crianças*. Trad. Ana Fonseca. Lisboa: Caminho.

4. Catálogos de Exposições

Catálogo da Exposição de Literatura Infantil de 2 a 30 de Abril de 1980, na Biblioteca Nacional de Lisboa.

10ª BIME Bienal Internacional de Marionetas de Évora. 5 a 10 de Junho de 2007.